FRAGMENTOS DE UN DISCURSO AMOROSO

por

ROLAND BARTHES

traducción de
EDUARDO MOLINA

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248. DELEGACIÓN COYOACÁN 04310 MÉXICO. DF
siglo veintiuno de españa editores, s.a
CALLE PLAZA 5 28043 MADRID ESPAÑA

edición al cuidado de marti soler portada de
anhelo hernández

primera edición en español. 1982
decimoprimera edición en español. 1993
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
isbn 968-23-1097-0

primera emción en francés, 1977
© éditions du seuit. parís
título original: *fragments d'un díscours amoureux*

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico/printed and made in mexico

Índices

Índices 4
Cómo está hecho este libro 13
1. Figuras 13
2. Orden 15
3. Referencias 16
“Me abismo, sucumbo...” 18
“En la calma tierna de tus brazos” 20
“¡Adorable!” 21
Lo Intratable 24
Un pequeño punto de la nariz 26
Agony 29
Amar el amor 30
Ser ascético 31
Atopos 32
El ausente 34
La carta de amor 38
La catástrofe 40
Los celos 42
Laetitia 44
“Tutti sistemati” 46
“Me duele el otro” 48
“Quiero comprender” 50
“¿Qué hacer?” 52
La connivencia 54
“Cuando mi dedo por descuido. 56
Acontecimientos, reveses, contrariedades 57
El corazón 59
El cuerpo del otro 60
La conversación 61
La dedicatoria 63
“Somos nuestros propios demonios” 67
Domnei 69
El desollado 71
El alba 73
El mundo atónito 74
¿Dolido? 78
Novela/drama 79
¡Qué azul era el cielo! 80
El buque fantasma 82
Hacer una escena 84
Inexpresable amor 88

La espera 91
El exilio de lo Imaginario 94
Fading 97
Faltas 100
La naranja 102
"Días elegidos" 103
La exuberancia 104
La Gradiva 106
La habladuría 108
Identificaciones 110
Las Imágenes 112
Lo incognoscible 114
"Muéstrame a quién desear" 116
Traje azul y chaleco amarillo 118
El informante 120
"Esto no puede continuar" 122
La languidez del amor 124
"Estoy loco" 126
La locuela 128
Elogio de las lágrimas 130
La última hoja 132
"Soy odioso" 133
"Un aire embarazado" 134
Sin respuesta 135
"Y la noche alumbraba la noche" 137
Nubes 138
La cinta 140
Lo obsceno del amor 142
Los lentes oscuros 146
¿Por qué? 149
¿Por qué? 149
Sobria ebrietas 151
El rapto 153
"E lucevan le stelle" 158
La resonancia 160
"Todas las voluptuosidades de la tierra" 162
Ideas de solución 164
La incertidumbre de los signos 166
"Ningún sacerdote lo acompañó" 168
Ideas de suicidio 171
Tal 173
Te amo 176
Ternura 182
Unión 183
Verdad 186
Tabula gratulatoria 188

Abismarse	"ME ABISMO, SUCUMBO…": 1. La dulzura / 2. Isolda / 3. Ninguna parte / 4. Pensamiento falso de la muerte / 5. Función del abismo
Abrazo	"EN LA CALMA TIERNA DE TUS BRAZOS": 1. El adormecimiento / 2. De un abrazo al otro / 3. Colmado
Adorable	"¡ADORABLE!": 1. París, en una mañana de otoño / 2. Atotal / 3. La especialidad del deseo / 4. La tautología
Afirmación	LO INTRATABLE: 1. La protesta de amor / 2. Violencia y goce de lo imaginario / 3. La fuerza no reside en el Intérprete / 4. Volvamos a empezar
Alteración	UN PEQUEÑO PUNTO DE LA NARIZ: 1. El punto de corrupción / 2. Ver al otro sometido / 3. "Hacerse romper el trasero" / 4. El enloquecimiento del ser / 5. "Mis mujercitas"
Angustia	AGONY: 1. La angustia como veneno / 2. Primitive agony
Anulación	AMAR EL AMOR: 1. Las dos palomas / 2. Provecho y prejuicio
Ascesis	SER ASCÉTICO: 1. Castigarme / 2. Chantaje
Atopos	ATOPOS: 1. Inclasificable / 2. Inocencia / 3. La relación original
Ausencia	EL AUSENTE: 1. El ausente es el otro / 2. ¿Un discurso femenino? / 3. El olvido / 4. Suspirar / 5. Manipulación de la ausencia / 6. El deseo y la necesidad / 7. La invocación / 8. Koán de la cabeza bajo el agua
Carta	LA CARTA DE AMOR: 1. "Pienso en usted" / 2. Correspondencia y relación / 3. No contestar
Catástrofe	LA CATÁSTROFE: 1. Dos desesperanzas / 2. La situación extrema
Celos	LOS CELOS: 1. Werther y Alberto / 2. El pastel repartido / 3. Rehusar los celos / 4. Los cuatro sufrimientos del celoso
Circunscribir	LAETITIA: 1. Gaudium et Laetitia / 2. La miseria amorosa
Colocados	"TUTTI SISTEMATI": l. Un juego cruel /2. Toda estructura es habitable / 3. Irrisorio y envidiable
Compasión	"ME DUELE EL OTRO": 1. La unidad de sufrimiento / 2. ¡Vivamos! / 3. La delicadeza
Comprender	"QUIERO COMPRENDER": 1. Bajo la lámpara / 2. Saliendo del cine / 3. Represión / 4. Interpretación / 5. Visión: el gran sueño claro
Conducta	"¿QUÉ HACER?": 1. O bien... o bien / 2. Preguntas fútiles / 3. Pereza
Connivencia	LA CONNIVENCIA: 1. Alabanzas mutuas / 2. ¿Quién sobra? / 3. Odiosamato

Contactos	"CUANDO MI DEDO POR DESCUIDO...": 1. Lo que se le pide a la piel / 2. Como los dedos de un peluquero
Contingencias	ACONTECIMIENTOS, REVESES, CONTRARIEDADES: 1. Puesto que... / 2. El velo negro de la Maya / 3. La estructura, no la causa / 4. El incidente como histeria
Corazón	EL CORAZÓN: 1. Un órgano eréctil / 2. Mi corazón contra mi espíritu / 3. Él corazón oprimido
Cuerpo	EL CUERPO DEL OTRO: 1. El cuerpo dividido / 2. Escrutar
Declaración	LA CONVERSACIÓN : 1. Roces / 2. La palabrería generalizada
Dedicatoria	LA DEDICATORIA: 1. El regalo amoroso / 2. Because I love / 3. Hablar de lo que se regala / 4. Dedicar / 5. Escribir / 6. Inscribir, no regalar
Demonios	"SOMOS NUESTROS PROPIOS DEMONIOS": 1. Con el piñón libre / 2. Plural / 3. Homeopatía
Dependencia	DOMNEI: 1. El vasallaje amoroso / 2. La rebelión
Desollado	EL DESOLLADO: 1. Puntos delicados / 2. Incontrariable
Despertar	EL ALBA: 1. Dormir prolongadamente / 2. Formas de despertar
Desrealidad	EL MUNDO ATÓNITO: 1. Miniatura cubierta de barniz / 2. La conversación general / 3. El viaje a Italia / 4. Un sistema de poder / 5. El vidrio / 6. Irreal y desreal / 7. En la fonda de la estación de Lausana / 8. El pueril reverso de las cosas
Dolido	¿DOLIDO?: 1. La vida continuará / 2. Papear
Drama	NOVELA/DRAMA: 1. El diario imposible / 2. Una historia que ya tuvo lugar
Encuentro	¡QUÉ AZUL ERA EL CIELO!: 1. El tiempo amoroso / 2. Retorno del encuentro / 3. Asombro
Errabundeo	EL BUQUE FANTASMA: 1. Desaparición del amor / 2. Fénix / 3. Un mito / 4. El matiz
Escena	HACER UNA ESCENA: 1. Históricamente, la escena / 2. Mecánica de la escena / 3. La escena interminable / 4. La escena insignificante / 5. La última palabra
Escribir	INEXPRESABLE AMOR: 1. Amar y crear / 2. Ajustar / 3. Escritura e imaginario / 4. Indiviso / 5. La escritura más allá del intercambio
Espera	LA ESPERA: 1. Erwartung / 2. Escenografía / 3. El teléfono / 4. Alucinación / 5. El o la que espera / 6. El mandarín y la cortesana
Exilio	EL EXILIO DE LO IMAGINARIO: 1. Exiliarse / 2. El duelo de la imagen / 3. La tristeza / 4. Doble duelo / 5. El abrazo

Fading	FADING: 1. It fades, fades and fades / 2. La Madre severa / 3. La noche del otro / 4. Nekuia / 5. La voz / 6. La fatiga / 7. El teléfono / 8. ¿Dejarme o acogerme?
Faltas	FALTAS: 1. El tren / 2. El dominio como falta / 3. La inocencia del dolor
Fastidioso	LA NARANJA: 1. El vecino indiscreto / 2. Irritación
Fiesta	"DÍAS ELEGIDOS": 1. El festín / 2. Un arte de vivir
Gasto	LA EXUBERANCIA: 1. Elogio de la tensión / 2. Curiosa respuesta de Goethe a sus detractores ingleses / 3. Ingeniosidades por nada / 4. La belleza
Gradiva	LA GRADIVA: 1. El delirio / 2. La contra-Gradiva / 3. Una vez más la delicadeza / 4. Amar y estar enamorado
Habladuría	LA HABLADURÍA: 1. Sobre la ruta a Palera / 2. Voz de la verdad / 3. Él/ella
Identificación	IDENTIFICACIONES: 1. El sirviente, el loco / 2. Víctima y verdugo / 3. La arrebatiña / 4. La proyección
Imagen	LAS IMÁGENES: 1. Crueldad de las imágenes / 2. Hendidura / 3. La imagen triste / 4. El enamorado como artista
Incognoscible	LO INCOGNOSCIBLE: 1. El enigma / 2. El no conocimiento / 3. Definición por la fuerza
Inducción	"MUÉSTRAME A QUIÉN DESEAR": 1. El contagio afectivo / 2. La prohibición como índice
Indumentaria	TRAJE AZUL Y CHALECO AMARILLO: 1. El arreglo personal / 2. Imitación / 3. Disfraz
Informante	EL INFORMANTE: 1. La intriga / 2. El exterior como secreto
Insoportable	"ESTO NO PUEDE CONTINUAR": 1. La paciencia amorosa / 2. La exaltación / 3. La resistencia
Languidez	LA LANGUIDEZ DEL AMOR: 1. El Sátiro / 2. Deseo I/ 3 . Deseo II / 4. Extenuante
Loco	"ESTOY LOCO": 1. El loco de las flores / 2. La locura invisible / 3. No soy otro / 4. Limpio de todo poder
Locuela	LA LOCUELA: 1. Twiddling / 2. La volubilidad / 3. El arrebato
Llorar	ELOGIO DE LAS LAGRIMAS: 1. Cuando el hombre llora / 2. Modos / 3. Función de las lágrimas

Magia	LA ÚLTIMA HOJA: 1. La mántica / 2. El voto
Monstruoso	"SOY ODIOSO": 1. El enamorado importuno / 2. La cosa monstruosa
Mortificación	"UN AIRE EMBARAZADO": 1. La situación cargada / 2. Una fascinación alerta
Mutismo	SIN RESPUESTA: 1. La respuesta retrasada / 2. Hablar por nada / 3. La Muda
Noche	"Y LA NOCHE ALUMBRABA LA NOCHE": 1. Las dos noches / 2. Una noche envuelve a la otra
Nubes	NUBES: 1. Un mensaje vergonzoso / 2. Nubes sutiles: el furyu
Objetos	LA CINTA: 1. Metonimias / 2. El kigo
Obsceno	LO OBSCENO DEL AMOR: 1. Ejemplos / 2. El intelectual enamorado / 3. La tontería del enamorado / 4. Anacrónico / 5. La última inconveniencia / 6. Sentimentalidad-sexualidad / 7. El fondo de lo obsceno
Ocultar	LOS LENTES OSCUROS: 1. Deliberación / 2. Dos discursos / 3. Larvatus prodeo / 4. Los lentes oscuros / 5. La división de los signos / 6. El "furor"
Por qué	¿POR QUÉ?; 1. Warum? / 2. Amar un poco / 3. Delirio: "soy amado"
Querer-asir	SOBRIA EBRIETAS: 1. No-querer-asir / 2. Retirarse sin ceder / 3. ¿Un pensamiento táctico? / 4. Entre el Zen y el Tao / 5. Sobria ebrietas
Rapto	EL RAPTO: 1. El rapto, la herida / 2. Hipnosis / 3. Entregarse / 4. Inflexiones / 5. Enmarcar / 6. En situación / 7. A destiempo
Recuerdo	"E LUCEVAN LE STELLE": 1. La anamnesis / 2. Lo imperfecto
Resonancia	LA RESONANCIA: 1. Resonancia-resentimiento / 2. El temor amoroso / 3. El adobo / 4. La escucha perfecta
Saciedad o colmo	"TODAS LAS VOLUPTUOSIDADES DE LA TIERRA": 1. La super-abundancia / 2. Creer en el Soberano Bien
Salidas	IDEAS DE SOLUCIÓN: 1. A puertas cerradas / 2. Patético / 3. La trampa
Signos	LA INCERTIDUMBRE DE LOS SIGNOS: 1. ¿Signos de qué? / 2. Respuestas contradictorias del sentido común / 3. La prueba por el lenguaje
Solo	"NINGÚN SACERDOTE LO ACOMPAÑÓ": 1. Recalcitrante / 2. Todas las puertas se cierran / 3. Soledad del enamorado / 4. Inactual / 5. Porque estoy solo
Suicidio	IDEAS DE SUICIDIO: 1. Frecuente, fácil, ligero… / 2. Contar el suicidio / 3. Nobleza y escarnio

Tal	TAL: 1. Qualitas / 2. Tal I / 3. Tal II / 4. El lenguaje obtuso / 5. Amistades de astros
Te amo	TE AMO: 1. Szeretlek / 2. Una palabra sin empleo / 3. La proferición / 4. No hay respuesta / 5. "Yo también" / 6. El relámpago único / 7. Una revolución / 8. *Te amo* como afirmación trágica / 9. Yo te amo también / 10. Amén
Ternura	TERNURA: 1. Ternura y demanda / 2. Ternura y deseo
Unión	UNIÓN: 1. Paraíso/2. No es figurable / 3. Sin papeles / 4. Mortal y posible
Verdad	VERDAD: 1. El saber absoluto / 2. La sensación de verdad / 3. La parte irreductible del fantasma / 4. El hábito de siete kin

ABRAZO 21
ADORABLE 22
AFIRMACIÓN 25
ALTERACIÓN 27
ANGUSTIA 30
ANULACIÓN 31
ASCESIS 32
ATOPOS 33
AUSENCIA 35
CARTA 39
CATÁSTROFE 41
CELOS 43
CIRCUNSCRIBIR 45
COLOCADOS 47
COMPASIÓN 49
COMPRENDER 51
CONDUCTA 53
CONNIVENCIA 55
CONTACTOS 57
CONTINGENCIAS 58
CORAZÓN 60
CUERPO 61
DECLARACIÓN 62
DEDICATORIA 64
DEMONIOS 68
DEPENDENCIA 70
DESOLLADO 72
DESPERTAR 74
DESREALIDAD 75
DOLIDO 79
DRAMA 80
ENCUENTRO 81
ERRABUNDEO 83
ESCENA 85
ESCRIBIR 89
ESPERA 92
EXILIO 95
FADING 98
FALTAS 101
FASTIDIOSO 103
FIESTA 104
GASTO 105
GRADIVA 107
HABLADURÍA 109
IDENTIFICACIÓN 111
IMAGEN 113
INCOGNOSCIBLE 115
INDUCCIÓN 117
INDUMENTARIA 119
INFORMANTE 121
INSOPORTABLE 123
LANGUIDEZ 125
LLORAR 131
LOCO 127
LOCUELA 129
MAGIA 133
MONSTRUOSO 134
MORTIFICACIÓN 135
MUTISMO 136
NOCHE 138
NUBES 139
OBJETOS 141
OBSCENO 143
OCULTAR 147
POR QUÉ 150
QUERER-ASIR 152
RAPTO 154
RECUERDO 159
RESONANCIA 161
SACIEDAD O COLMO 164
SALIDAS 166
SIGNOS 168
SOLO 170
SUICIDIO 173
TAL 175
TE AMO 178
TERNURA 184
UNIÓN 185
VERDAD 188

La necesidad de este libro se sustenta en la consideración siguiente: el discurso amoroso es hoy *de una extrema soledad*. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes). Cuando un discurso es de tal modo arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregariedad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una *afirmación.* Esta afirmación es, en suma, el tema del libro que comienza.

Cómo está hecho este libro

Todo partió de este principio: no se debía reducir lo amoroso a un simple sujeto sintomático, sino más bien hacer entender lo que hay en su voz de inactual, es decir de intratable. De ahí la elección de un método "dramático", que renuncia a los ejemplos y descansa sobre la sola acción de un lenguaje primero (y no de un metalenguaje). Se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación, y se le ha restituido a este discurso su persona fundamental, que es el *yo,* de manera de poner en escena una enunciación, no un análisis. Es un retrato, si se quiere, lo aquí propuesto; pero este retrato no es psicológico, es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla.

1. FIGURAS

Dis-cursus es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, "andanzas", "intrigas". En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra sí mismo. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias.

Se puede llamar a estos retazos de discurso *figuras.* La palabra no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; en suma, en el sentido griego: σχήμα no es el "esquema"; es, de una manera mucho más viva, el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo: el cuerpo de los atletas, de los oradores, de las estatuas: lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso. Así sucede con el enamorado presa de sus figuras: se agita en un deporte un poco loco, se prodiga, como el atleta; articula, como el orador; se ve captado, congelado en un papel, como una estatua. La figura es el enamorado haciendo su trabajo.

Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: "*¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje.*" Para ciertas operaciones de su arte, los lingüistas se valen de un algo vago: el sentimiento lingüístico; para componer las figuras no se necesita ni más ni menos que esta guía: el sentimiento amoroso.

Poco importa, en el fondo, que la dispersión del texto sea rica aquí y pobre allá; hay tiempos muertos, muchas figuras se interrumpen de pronto; algunas, siendo hipóstasis de todo el discurso amoroso, poseen la rareza misma —la pobreza— de las esencias: ¿qué decir de la Languidez, de la Imagen, de la

Carta de Amor, ya que todo el discurso amoroso está urdido de deseo, de imaginario y de declaraciones? Pero el que sostiene este discurso y desglosa los episodios no sabe que se hará de ellos un libro; no sabe tampoco que como buen sujeto cultural no debe ni repetirse, ni contradecirse, ni tomar el todo por la parte; sabe solamente que lo que le pasa por la cabeza en ese momento está *marcado,* como la señal de un código (en otro tiempo fue el código del amor cortesano, o la *Catie du Tendré*).*

Cada uno puede llenar este código según convenga a su propia historia; magra o no, es necesario pues que la figura esté allí, que el lugar (la casilla) le esté reservado. Es como si hubiese una Tópica amorosa, de la que la figura fuera un lugar *(topos).* Ahora bien, lo propio de una Tópica es ser un poco vacía: una Tópica es, por estatuto, a medias codificada y a medias proyectiva (o proyectiva por codificada). Lo que se ha podido decir aquí de la espera, de la angustia, del recuerdo, no es nunca más que un complemento modesto, ofrecido al lector para que se tome de él, le agregue, lo recorte y lo pase a otros: en torno de la figura los jugadores hacen circular la sortija; a veces, por un último paréntesis, retienen la sortija un segundo todavía antes de pasarla. (El libro, idealmente, sería una cooperativa: *"A los Lectores – A los Enamorados – Unidos".)*

Lo que se lee a la cabeza de cada figura no es su definición; es su argumento. *Argumentum:* "exposición, relato, sumario, pequeño drama, historia inventada"; yo agrego: Instrumento de distanciación, pancarta, a lo Brecht. Este argumento no refiere a lo que es el sujeto amoroso (nadie exterior a este sujeto, nada de discurso sobre el amorriño á lo que dice. Si hay una figura "Angustia" es porque el sujeto exclama a veces (sin preocuparse del significado clínico de la palabra): "¡Estoy angustiado!' *"¡Angoscia!",* canta en algún momento la Callas. La figura es de algún modo un aria de ópera; así como esta aria se identifica, evoca y maneja a través de su *incipit ("Je veux vivre ce rêve", "Pleurez, mes yeux", "Lucevan le stelle", "Piangerò la mía sorte"),* del mismo modo la figura parte de un pliegue del lenguaje (especie de versículo, de refrán, de cantinela) que lo articula en la sombra.

Se dice que sólo las palabras tienen usos, no las frases; pero en el fondo de cada figura se alberga una frase, a menudo desconocida (¿inconsciente?), que tiene su empleo en la economía significante del sujeto amoroso. Esta frase madre (aquí solamente postulada) no es una frase plena, no es un mensaje acabado. Su principio activo no es lo que dice, sino lo que articula: no es, después de todo, más que un "aria sintáctica", un "modo de construcción". Por ejemplo, si el sujeto espera al objeto amado en una cita, un aire de frase viene a repetirse machaconamente en su cabeza: "De todos modos no está

* Código de Tendré (país o reino imaginario del amor cortesano), concebido por Magdeleine de Scudéry. *Tendré* se utilizaba en el siglo XVII en el sentido de "sentimientos, emociones tiernas". [E.]

bien..."; "él/ella habría podido perfectamente..."; "él/ella sabe muy bien...": ¿poder, saber, qué? Poco importa, la figura "Espera" está ya formada. Estas frases son matrices de figuras, precisamente porque quedan en suspenso: dicen el afecto y luego se detienen; su papel está cumplido. Las palabras no son jamás locas (a lo sumo son perversas), es la sintaxis la que es loca: ¿no es á nivel de la frase que el sujeto busca su lugar —y no lo encuentra— o encuentra un lugar falso que le es impuesto por la lengua? En el fondo de la figura hay algo de "alucinación verbal" (Freud, Lacan): frase trunca que se limita generalmente a su parte sintáctica ("Aunque seas...", "Si debes aún..."). Así nace la emoción de toda figura: hasta la más dulce lleva en sí el pavor de un *suspenso:* escucho en ella el *quos ego...* neptúneo, borrascoso.

2. ORDEN

A todo lo largo de la vida amorosa las figuras surgen en la cabeza del sujeto amoroso sin ningún orden, puesto que dependen en cada caso de un azar (interior o exterior). En cada uno de estos incidentes (lo que le "cae" encima), el enamorado extrae de la reserva (¿el tesoro?) de figuras, según las necesidades, las exhortaciones o los placeres de su imaginario. Cada figura estalla, vibra sola como un sonido separado de toda melodía o se repite, hasta la saciedad, como el motivo de una música dominante. Ninguna lógica liga las figuras ni determina su contigüidad: las figuras están fuera de todo sintagma, fuera de todo relato; son Erinias; se agitan, se esquivan, se apaciguan, vuelven, se alejan, sin más orden que un vuelo de mosquitos. El *dis-cursus* amoroso no es dialéctico; gira como un calendario perpetuo, como una enciclopedia de la cultura afectiva (en el enamorado hay algo de Bouvard y Pécuchet).

En términos lingüísticos se diría que las figuras son distribucionales, pero que no son integrativas; permanecen siempre en el mismo nivel: el enamorado habla por paquetes de frases, pero no integra esas frases a un nivel superior, a una obra; es un discurso horizontal: ninguna trascendencia, ninguna salvación, ninguna novela (pero mucho de novelesco). Todo episodio amoroso puede estar, por cierto, dotado de un sentido: nace, se desarrolla y muere, sigue un camino que es siempre posible interpretar según una causalidad o una finalidad, o moralizar, incluso, si es preciso ("Estaba loco, estoy curado", "El amor es un señuelo del que será necesario desconfiar en adelante", etcétera): ahí está la *historia de amor,* esclava del gran Otro narrativo, de la opinión general que desprecia toda fuerza excesiva y quiere que el sujeto reduzca por sí mismo el gran resplandor imaginario que lo atraviesa sin orden y sin fin a una crisis dolorosa, mórbida, de la que es necesario curarse ("Nace, crece, hace sufrir, pasa", exactamente como una enfermedad hipocrática): la historia de amor (la "aventura") es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él.

"Muy distinto es el discurso, el soliloquio, el *aparte* que acompaña a esta historia, sin *jamás conocerla.* Es principio mismo de este discurso (y del texto que lo representa) que sus figuras no puedan *alinearse:* ordenarse, progresar, concurrir a un fin (a un propósito prestablecido): no hay en él primeras ni últimas. Para dar a entender que no se trataba aquí de una historia de amor (o de la historia de un amor), para desalentar la tentación del sentido, era necesario elegir un orden *absolutamente insignificante.* Se ha sometido pues la sucesión de las figuras (inevitable, puesto que el libro está obligado, estatutariamente, a la progresión) a dos arbitrariedades conjugadas: la de la designación y la del alfabeto. Sin embargo, cada una de estas arbitrariedades se atempera: una, por la razón semántica (entre todos los nombres del diccionario una figura no puede recibir más que dos o tres); otra, por la convención milenaria que norma el orden de nuestro alfabeto. Se han evitado igualmente las artimañas del azar puro, que bien habría podido producir secuencias lógicas; puesto que no se debe, dice un matemático, "subestimar el poder del azar de engendrar monstruos"; el monstruo, en este caso, habría sido, surgiendo de un cierto orden de las figuras, una "filosofía del amor", ahí donde no se debe esperar más que su afirmación.

3. REFERENCIAS

Para componer este sujeto amoroso se han "montado" trozos de origen diverso. Está aquello que proviene de una lectura regular, la del *Werther* de Goethe. Aquello que proviene de lecturas insistentes *(El Banquete* de Platón, el Zen, el psicoanálisis, algunos místicos, Nietzsche, los Heder alemanes). Aquello que proviene de lecturas ocasionales.

O lo que proviene de conversaciones de amigos. Está, en fin, lo que surge de mi propia vida.

Todo lo que proviene de los libros y de los amigos hace a veces su aparición en el margen del texto, bajo la forma de nombres en el caso de los libros y de iniciales en el de los amigos. Las referencias así dadas no son de autoridad sino de amistad: no invoco garantías, evoco solamente, por una suerte de saludo dado al pasar, lo que seduce, lo que convence, lo que da por un instante el goce de comprender (¿de ser comprendido?). Se han dejado pues estos recuerdos de lectura, de escucha, en el estado generalmente incierto, inacabado, que conviene a un discurso cuya instancia no es otra que la memoria de los lugares (libros, encuentros) donde tal o cual cosa ha sido leída, dicha, escuchada. Puesto que si el autor presta aquí al sujeto amoroso su "cultura", a cambio de ello el sujeto amoroso le trasmite la inocencia de su imaginario, indiferente a los buenos usos del saber.

Es pues
un enamorado
el que habla
y dice:

“Me abismo, sucumbo...”

ABISMARSE. Ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud.

1. Herida o felicidad, me dan a veces ganas de *abismarme.*

Werther

Esta mañana (en el campo), el día es gris y benigno. Sufro (por no sé qué incidente). Una idea de suicidio se presenta, limpia de todo resentimiento (ningún chantaje a nadie); es una idea insulsa; no rompe nada (no “quiebra” nada), se adapta al color (al silencio, al abandono) de esta mañana.

Otro día, bajo la lluvia, esperamos el barco a orillas de un lago; de felicidad, esta vez, el mismo ataque de anonadamiento me domina. Así, a veces, la desdicha o la alegría caen sobre mí sin que sobrevenga ningún tumulto: tampoco ningún pathos: estoy disuelto, no despedazado; caigo, me deslizo, me consumo. Este pensamiento acariciado, probado, tanteado (como se tantea el agua con el pie) puede regresar. No tiene nada de solemne. Esto es, muy precisamente, la *dulzura.*

2. La explosión de abismo puede venir de una herida pero también de una fusión: morimos juntos de amarnos:

Tristán Baudelaire

muerte abierta, por dilución en el éter, muerte cerrada de la tumba común.

Rusbrock

El abismo es un momento de hipnosis. Una sugestión actúa, que me empuja a desvanecerme sin matarme. De ahí, tal vez, la dulzura del abismo: no tengo ninguna responsabilidad, el acto (de morir) no me incumbe: me confío, me transfiero (¿a quién?; a Dios, a la Naturaleza, a todo, salvo al otro).

3. Cuando me ocurre abismarme así es porque no hay más lugar para mí en ninguna parte, ni siquiera en la muerte. La imagen del otro —a la que me adhería, de la que vivía— ya no existe; tan pronto es una catástrofe (fútil) la que parece alejarla para siempre, tan pronto es una felicidad excesiva la que me hace reencontrarla; de todas maneras, separado o disuelto, no soy acogido en ninguna parte; enfrente, ni yo, ni tú, ni muerte, nadie más *a quien hablar.* (Curiosamente, es en el acto extremo de lo Imaginario amoroso —anonadarse por haber sido expulsado de la imagen o por haberse

confundido en ella— que se cumple una caída de este Imaginario: el tiempo breve de una vacilación y pierdo mi estructura de enamorado: es un duelo artificial, sin trabajo: algo así como un no-lugar.)

¿Enamorado de la muerte? Es demasiado decir de una mitad; *half in love with easeful death* (Keats): la muerte liberada del morir. Tengo entonces esta fantasía: una hemorragia suave que no mana de ningún punto de mi cuerpo, una consunción casi inmediata, calculada para que tenga yo tiempo de desufrir sin haber todavía desaparecido. Me instalo fugitivamente en un pensamiento falso de la muerte (falso como una clave falsificada): pienso la muerte al lado: la pienso según una lógica impensada, derivo fuera de la pareja fatal que une la muerte y la vida oponiéndolas.

4. ¿El abismo no es más que un aniquilamiento oportuno? No me sería difícil leer en él no un reposo, sino una emoción. Enmascaro mi duelo en una huida; me diluyo, me desvanezco para escapar a esta compacidad, a este atasco, que hace de mí un sujeto responsable: salgo: es el éxtasis.

Sartre

Rué du Cherche-Midi, después de una noche difícil, X... me explicaba muy bien, con una voz precisa, con frases acabadas, apartadas de todo inexpresable, que deseaba a veces desvanecerse; se lamentaba de no poder nunca desaparecer a voluntad.
Sus palabras decían que esperaba entonces sucumbir a su debilidad, no resistir las heridas que le hace el mundo; pero, al mismo tiempo, sustituía esta fuerza desfalleciente por otra fuerza, otra afirmación: *asumo a despecho de todo una negativa de entereza, por lo tanto una negativa de moral:* eso decía la voz de X...

WERTHER: "En estos pensamientos me abismo, sucumbo, bajo el poder de esas magníficas visiones" (4). "¡La veré![...] Todo, todo, como devorado por un abismo, desaparece ante esta perspectiva" (43).
TRISTÁN: "En la vorágine bendita de1 éter infinito, en tu alma sublime, inmensa inmensidad, me sumerjo y me abismo, sin conciencia, ¡oh voluptuosidad!" (Muerte de Isolda).
BAUDELAIRE: "Un atardecer hecho de rosa y de azul místico / Intercambiamos un centelleo único, / Como un sollozo conten ido, / Todo cargado de adiós" *(La muerte de los amantes).*
RUSBROCK [RUYSBROECK]: "...el reposo del abismo" (40).

“En la calma tierna de tus brazos”

ABRAZO. El gesto del abrazo amoroso parece cumplir, por un momento, para el sujeto, el sueño de unión total con el ser amado.

1. Fuera del acoplamiento (¡al diablo, entonces, lo imaginario!), hay ese otro abrazo que es un enlazamiento inmóvil: estamos encantados, hechizados: estamos en el sueño, sin dormir; es tamos en la voluptuosidad infantil del adormecimiento: es el momento de las historias contadas, el momento de la voz, que viene a fijarme, a dejarme atónito, es el retorno a la madre (“en la calma tierna de tus brazos”, dice una poesía musicalizada por Duparc). En este incesto prorrogado, todo está entonces suspendido: el tiempo, la ley, la prohibición; nada se agota, nada se quiere: todos los deseos son abolidos, porque parecen definitivamente colmados.

Duparc

2. Sin embargo, en medio de este abrazo infantil, lo genital llega infaltablemente a surgir; corta la sensualidad difusa del abrazo incestuoso; la lógica del deseo se pone en marcha, el querer-asir vuelve, el adulto se sobreimprime al niño. Soy entonces dos sujetos a la vez: quiero la maternidad y la genitalidad. (El enamorado podría definirse como un niño que se tensa: tal era el joven Eros.)

Momento de la afirmación; durante cierto tiempo, ha llegado a un fin, se ha *desquiciado,* algo se ha logrado: he sido colmado (todos mis deseos abolidos por la plenitud de su satisfacción): la saciedad existe, y no me daré tregua hasta hacer que se repita: a través de todos los meandros de la historia amorosa me obstinaré en querer reencontrar, renovar, la contradicción —la contracción— de los dos abrazos.

DUPARC: “Chanson triste”, poema de Jean Lahor. ¿Es mala poesía? Pero la “mala poesía” toma al sujeto amoroso en el registro de palabra que no le pertenece más que a él: la *expresión.*

"¡Adorable!"

ADORABLE. Al no conseguir nombrar la singularidad de su deseo por el ser amado, el sujeto amoroso desemboca en esta palabra un poco tonta: *¡adorable!*

1. "Un hermoso día de septiembre salí a hacer mis compras. París estaba *adorable;* esa mañana..., etc."

Diderot

Una multitud de percepciones vienen a formar bruscamente una impresión deslumbrante (deslumbrar es en el límite impedir ver, decir): el tiempo que hace, la estación, la luz, la avenida, la caminata, los Parisienses, las compras, todo esto incluido en lo que tiene *ya* vocación de recuerdo: un cuadro, en suma, el jeroglífico de la benevolencia (tal como lo hubiera pintado Greuze), el buen humor del deseo. Todo París está a mi disposición, sin que yo quiera asirlo: ni languidez ni codicia. Olvido todo lo real que, en París, excede a su encanto: la historia, el trabajo, el dinero, la mercadería, la dureza de las grandes ciudades; no veo en ella más que el objeto de un deseo estéticamente *contenido.* Desde lo alto del Père Lachaise, Rastignac declaraba a la ciudad: *Somos tú y yo, ahora;* yo digo a París: *¡Adorable!*

Balzac

Griego

Bajo una impresión nocturna, me despierto, languideciendo ante un pensamiento feliz: "X... estaba adorable, anoche." ¿Es el recuerdo de qué? De lo que los Griegos llamaban la *charis:* "el brillo de los ojos, la belleza luminosa del cuerpo, el resplandor del ser deseable"; Por una lógica singular, el sujeto amoroso percibe al otro como un Todo (a semejanza del París otoñal), y, al mismo tiempo, ese Todo le parece aportar un remanente, que él no puede expresar. Es todo el otro quien produce en él una visión estética: le loa su perfección; se vanagloria de haberlo elegido perfecto; imagina que el otro quiere ser amado, como él mismo querría serlo, no por tal o cual de sus cualidades, sino por *todo,* y este *todo* se lo concede bajo la forma de una palabra vacía, puesto que Todo no podría inventariarse sin disminuirse: en *¡Adorable!* ninguna cualidad cabe, sino solamente el *todo* del afecto. Sin embargo, al mismo tiempo que *adorable* dice todo, dice también lo que le falta al todo; quiere designar ese lugar del otro al que quiere aferrarse *especialmente* mi deseo, pero tal lugar no es designable; de él no sabré jamás nada; mi lenguaje tanteará, balbucirá siempre en su intento de decirlo, pero no podré nunca producir más que una palabra vacía, que es como el grado cero de

todos los lugares donde se forma el deseo muy especial que yo tengo de ese otro (y no de un otro cualquiera).

2. Encuentro en mi vida millones de cuerpos; de esos millones puedo desear centenares; pero, de esos centenares, no amo sino uno. El otro del que estoy enamorado me designa la especificidad de mi deseo.
Esta elección, tan rigurosa que no retiene más que lo Único, constituye, digamos, la diferencia entre la transferencia analítica y la transferencia amorosa; una es universal, la otra específica. Han sido necesarias muchas casualidades, muchas coincidencias sorprendentes (y tal vez muchas búsquedas), para que encuentre la Imagen que, entre mil, conviene a mi deseo. Hay allí un gran enigma del que jamás sabré la clave: ¿por qué deseo a Tal? ¿Por qué lo deseo perdurablemente, lánguidamente? ¿Es todo él lo que deseo (una silueta, una forma, un aire)? ¿O no es sólo más que una parte de su cuerpo? Y, en ese caso, ¿qué es lo que, en ese cuerpo amado, tiene vocación de fetiche para mí? ¿Qué porción, tal vez increíblemente tenue, qué accidente? ¿El corte de una uña, un diente un poco rajado, un mechón, una manera de mover los dedos al hablar, al fumar? De todos estos *pliegues* del cuerpo tengo ganas de decir que son *adorables. Adorable* quiere decir: éste es mi deseo, en tanto que es único: "¡Es eso! ¡Es exactamente eso (lo que yo amo)!" Sin embargo, cuanto más experimento la especificidad de mi deseo menos la puedo nombrar; a la precisión del enfoque corresponde un temblor del nombre; la propiedad del deseo no puede producir sino una impropiedad del enunciado. De este fracaso del lenguaje no queda más que un rastro: la palabra "adorable" (la correcta traducción de "adorable" sería el *ipse* latino: es él, es precisamente él en persona).

Lacan

Proust

3. *Adorable* es la huella fútil de una fatiga, que es la fatiga del lenguaje. De palabra en palabra, me canso de decir de otro modo lo que es propio de mi Imagen, impropiamente lo propio de mi deseo: viaje al término del cual mi última filosofía no puede sino ser la de reconocer —y la de practicar— la tautología. *Es adorable lo que es adorable.* O también: te adoro porque eres adorable, te amo porque te amo. Lo que clausura así el lenguaje amoroso es aquello mismo que lo ha instituido: la fascinación. Puesto que describir la fascinación no puede jamás, *en resumidas cuentas,* exceder este enunciado: "estoy fascinado". Habiendo alcanzado el fin del lenguaje, allí donde éste no puede sino repetir su *última palabra,* a la manera de un disco rayado, me embriago con su afirmación: ¿la tautología no es este estado inaudito en que se reencuentran, mezclados todos los valores, el final glorioso de la operación lógica, lo obsceno de la necedad y la

Nietzsche

explosión del sí nietzscheano?

DIDEROT: sobre la teoría del instante fecundo (Lessing, Diderot), (Euvres complètes de Diderot, III, 542.
GRIEGO: Détienne, 168.
LACAN: "No todos los días encontramos lo que está hecho para dar a ustedes la justa imagen de vuestro deseo" *(Le Séminaire,* I, 163).
PROUST: escena de la singularidad del deseo: encuentro de Charlus y Jupien en el patio del Hôtel de Guermantes fal comienzo de *Sodome et Gomorrhe).*

Lo Intratable

AFIRMACIÓN. Contra viento y marea, el sujeto afirma el amor como *valor.*

1. A despecho de las dificultades de mi historia, a pesar de las desazones, de las dudas, de las desesperaciones, a pesar de las ganas de salir de ella, no ceso de afirmar en mí mismo el amor como un valor. Todos los argumentos que los sistemas más diversos emplean para desmitificar, limitar, desdibujar, en suma depreciar el amor, yo los escucho, pero me obstino: "Lo sé perfectamente, pero a pesar de todo..." Remito la devaluaciones del amor a una suerte de moral oscurantista, a un realismo-farsa, contra los cuales levanto lo real del valor: opongo a todo "lo que no va" en el amor, la afirmación de lo que en él vale. Esta testarudez es la protesta de amor: bajo el coro de las "buenas razones" para amar de otro modo, para amar mejor, para amar sin estar enamorado, etc., se hace oír una voz terca que dura *un poco más de tiempo:* la voz de lo Intratable amoroso.

Pelléas

El mundo somete toda empresa a una alternativa: la del éxito o el fracaso, la de la victoria o la derrota. Protesto desde otra lógica: soy a la vez y contradictoriamente feliz e infeliz: "triunfar" o "fracasar" no tienen para mí más que sentidos contingentes, pasajeros (lo que no impide que mis penas y mis deseos sean violentos); lo que me anima, sorda y obstinadamente, no es táctico: acepto y afirmo, desde fuera de lo verdadero y de lo falso, desde fuera de lo exitoso y de lo fracasado; estoy exento de toda finalidad, vivo de acuerdo con el azar (lo prueba que las figuras de mi discurso me vienen como golpes de

Schelling

dados). Enfrentado a la aventura (lo que me ocurre), no salgo de ella ni vencedor ni vencido: soy trágico. (Se me dice: ese tipo de amor no es viable. Pero ¿cómo *evaluar* la viabilidad? ¿Por qué lo que es viable es un Bien? ¿Por qué *durar* es mejor que *arder?)*

2. Esta mañana debo escribir con mucha urgencia una carta "importante" —de la que depende el éxito de cierto negocio—; pero yo escribo en su lugar una carta de amor —que no envío. Abandono gozosamente tareas monótonas, escrúpulos razonables, conductas reactivas, impuestas por el mundo, en provecho de una tarea inútil, surgida de un Deber resplandeciente: el Deber amoroso. Hago discretamente cosas locas; soy el único testigo de mi locura. Lo que el amor desnuda en mí es la *energía.* Todo lo que hago tiene un sentido

(puedo pues *vivir,* sin quejarme), pero ese sentido es una finalidad inasequible: no es más que el sentido de mi fuerza. Las inflexiones dolientes, culpables, tristes, todo lo reactivo de mi vida cotidiana se revierte. Werther alaba su propia tensión, que él afirma, frente a la simpleza de Alberto. Nacido de la literatura, no pudiendo hablar sino con la ayuda de esos códigos usa dos, estoy no obstante solo con mi fuerza, consagrado *a mi propia filosofía.*

3. En el Occidente cristiano, hasta hoy, toda la fuerza pasa por el Intérprete, como tipo (en términos nietzscheanos, el Sacerdote judío). Pero la fuerza amorosa no puede transferirse, ponerse en manos de un Interpretador; ahí queda, en estado de lenguaje, encantada, in tratable. El tipo, aquí, no es el Sacerdote, sino el Enamorado.

J.-L.B

4. Hay dos afirmaciones del amor. En primer lugar, cuando el enamorado encuentra al otro, hay afirmación inmediata (psicológicamente: deslumbramiento, entusiasmo, exaltación, proyección loca de un futuro pleno: soy devorado por el deseo, por el impulso de ser feliz): digo sí a todo (cegándome). Sigue un largo túnel: mi primer *sí* está carcomido de dudas, el *valor* amoroso es incesantemente amenazado de depreciación: es el momento de la pasión triste, la ascensión del resentimiento y de la oblación. De este túnel, sin embargo, puedo salir; puedo "superar", sin liquidar; lo que afirmé una primera vez puedo afirmarlo de nuevo sin repetirlo, puesto que entonces lo que yo afirmo es la afirmación, no su contingencia: afirmo el primer encuentro en su diferencia, quiero su regreso, no su repetición. Digo al otro (viejo o nuevo): *Recomencemos*.

Nietzsche

PELLÉAS: "¿Qué tienes? No me pareces feliz.
—Sí, sí, soy feliz, pero estoy triste."

SCHELLING: "Lo esencial de la tragedia es [...] un conflicto real entre la libertad en el sujeto y la necesidad en tanto que objetiva, conflicto que concluye no con la derrota de una o de la o tra sino cuando ambas, a la vez vencedoras y vencidas, desembocan en la indiferencia perfecta" (citado por Szondi, 12).

WERTHER: "¡Oh querido mío!, si tensar todo el ser es dar prueba de fuerza, ¿por qué tan gran tensión sería debilidad?" (53 s.)

J.-L. B.: conversación.

NIETZSCHE: todo esto, tomado de Deleuze, 77 y 218 (sobre la afirmación de la afirmación).

Un pequeño punto de la nariz

ALTERACIÓN. Producción breve, en el campo amoroso, de una contraimagen del objeto amado. Al capricho d e incidentes ínfimos o de rasgos tenues, el sujeto ve alterarse e invertirse repentinamente la buena Imagen.

Rusbrock

Dostoievsky

1. Rusbrock está enterrado desde hace cinco años; lo desentierran; su cuerpo está intacto y puro (¡evidentemente!, si no se acabaría la historia); *pero:* "había solamente un pequeño punto de la nariz que llevaba una marca ligera, mas una clara marca de corrupción". Sobre la figura perfecta y como embalsamada del otro (tanto me fascina), percibo de repente un punto de corrupción. Este punto es menudo: un gesto, una palabra, un objeto, un traje, algo insólito que surge (que despunta) de una región que jamás imaginé, y que vincula bruscamente al objeto amado con un mundo *simple.* ¿Será vulgar el otro, de quien yo alababa su elegancia y originalidad? De pronto hace un gesto por el cual se descubre en él otra raza. Estoy *atónito:* escucho un contrarritmo: algo como una síncopa en la bella frase del ser amado, el ruido de un desgarrón en la envoltura lisa de la Imagen.
(Como la gallina del jesuíta Kircher, *a* la que se libera de la hipnosis con una leve palmada, estoy provisionalmente defascinado, no sin dolor.)

Banquete

2. Se diría que la alteración de la Imagen se produce cuando *siento vergüenza* por el otro (el miedo de esta vergüenza, al decir de Fedra, mantenía a los amantes griegos en la vía del Bien, debiendo cada uno vigilar su propia imagen bajo la mirada del otro). Ahora bien, la vergüenza viene de la sujeción: el otro, a merced de un incidente fútil, que sólo mi perspicacia o mi delirio captan, aparece bruscamente —se descubre, se desgarra, se revela, en el sentido fotográfico del término— como *sometido* a una instancia que es en sí misma del orden de lo servil: lo veo de pronto (cuestión de *visión)* afanándose, enloqueciéndose, o simplemente empeñándose en complacer, en respetar, en plegarse a ritos mundanos gracias a los cuales espera hacerse reconocer. Porque la mala Imagen no es una imagen aviesa; es una imagen *mezquina:* me muestra al otro preso en la simpleza del mundo social. (O también: el otro se altera si se presta él mismo a las trivialidades de las que el mundo hace profesión para

Heine

despreciar el amor: el otro se vuelve gregario.)

3. Una vez, hablando de nosotros, el otro me dijo: "una relación de calidad"; esta palabra me fue desagradable: venía bruscamente de fuera, desdibujando la singularidad de la relación bajo una fórmula conformista.
   Muy a menudo es por el lenguaje que el otro se altera; dice una palabra diferente, y escucho zumbar de una manera amenazante *todo otro mundo,* que es el mundo del otro. Al dejar escapar Albertina la expresión vulgar "hacerse romper el trasero", el narrador proustiano se horroriza, puesto que es el gueto temido de la homosexualidad femenina, de la seducción grosera, lo que se encuentra revelado de golpe: toda una escena por el ojo de la cerradura del lenguaje. La palabra está hecha de una sustancia química tenue que opera las más violentas alteraciones: el otro, mantenido largo tiempo en el capullo de mi propio discurso, da a entender, por una palabra que se le escapa, los lenguajes a los que puede *recurrir* y que por consecuencia otros le prestan.

Proust

4. A veces, también, el otro se me aparece sometido a un deseo. Pero lo que rompe la armonía en él, no es a mis ojos un deseo acabado, nombrado, planteado, bien dirigido —en tal caso estaría simplemente celoso (lo que revela una repercusión distinta)—; es solamente un deseo naciente, un impulso de deseo, que detecto en el otro, sin que él mismo esté muy consciente de ello: lo veo, en la conversación, agitarse, multiplicarse, *sobrepasarse,* ponerse en posición de apetencia respecto de un tercero, como suspenso de él para seducirlo. Observen bien tal reunión: verán *a* ese sujeto enloquecido (discreta y mundanamente) por aquel otro, impulsado a establecer con él una relación más cálida, más insistente, más empalagosa: sor prendo al otro, por así decir, en flagrante delito de inflación de sí mismo. Percibo *un enloquecimiento de ser* que no está muy lejos de lo que Sade llamó *la efervescencia de cabeza* ("Vi la esperma brotar de sus ojos"); y, a poco que la persona solicitada responda de la misma manera, la escena se hace irrisoria: tengo la visión de dos visión de dos pavorreales desplegando las colas, uno ante el otro. La Imagen está corrompida puesto que el que veo de repente es entonces *otro* (y no ya el otro), un extraño (¿un loco?).
   (Así, en el tren de Biskra, Gide, cediendo al juego de tres escolares argelinos, "anhelante, jadeante", ante su mujer que fingía leer, tenía el aire "de un criminal o de un loco". ¿Todo deseo que no sea el mío no es *loco*?)

Flaubert

Gide

5. El discurso amoroso, por lo general, es una envoltura lisa que se ciñe a la Imagen, un guante muy suave en torno del ser amado. Es un discurso devoto, bienpensante. Cuando la Imagen se altera, la envoltura de devoción se rasga; una conmoción trastoca mi propio lenguaje. Herido por un propósito que lo sorprende, Werther ve de pronto a Carlota como una parlanchina cualquiera y la incluye en el grupo de las amigas con las cuales parlotea (no es ya la otra, sino otra entre otras), y dice entonces desdeñosamente: "mis mujercitas" *(meine Weibchen).* Una *blasfemia* asciende bruscamente a los labios del sujeto y viene a romper irrespetuosamente la bendición del enamora do; está poseído por un demonio que habla por su boca, de donde salen, como en los cuentos de hadas, no ya flores, sino sapos. Horrible re flujo de la Imagen.
(El horror de herir es todavía más fuerte que la angustia de perder.)

Werther

DOSTOIEVSKI: muerte del *starets* Zósima: el olor deletéreo del cadáver *(Los hermanos Karamazov,* III, VII, 1).
HEINE: "Sie sassen und tranken am Teetisch..." *(Lyrisches Intermezzo, 50,* 249).
PROUST: *La prisonnière,* III 337s.
FLAUBERT: "Un golpe de viento brusco levantó las sábanas y vieron dos pavorreales, un macho y una hembra. La hembra se mantenía inmóvil, las corvas plegadas, la grupa al aire. El macho se paseaba alrededor de ella, desplegando su cola en abanico, sacaba el pecho, cloqueaba, y después saltó encima abatiendo sus plumas, que la cubrieron como una cuna y las dos grandes aves se estremecieron en un solo temblor" *(Bouvard et Pécuchet,* 966).
GIDE, *Et nunc manet in te*, 1134.
WERTHER, 99.

Agony

ANGUSTIA. El sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza —sentimiento que expresa con el nombre de *angustia.*

1. Esta noche regresé solo al hotel; el otro decidió volver más tarde en la madrugada. Las angustias están ya ahí, como el veneno preparado (los celos, el abandono, la inquietud); sólo esperan que pase un poco de tiempo para poder declararse decentemente. Tomo un libro y un somnífero, "serenamente". El silencio de este gran hotel es sonoro, indiferente, idiota (murmullo lejano de las tinas que se vacían); los muebles, las lámparas, son estúpidos; no hay nada de amistoso donde buscar ánimo ("Tengo frío, volvamos a París"). La angustia crece; observo su progresión, como Sócrates mientras conversaba (o yo mientras leía) sentía elevarse el frío de la cicuta: la escucho nombrarse, elevarse, como una figura inexorable, sobre el fondo de las cosas que están ahí. (¿Y si, *para que algo pase*, hiciera yo una promesa?)

2. El psicótico vive en el temor del desmoronamiento (del que las diferentes psicosis no serían más que defensas). Pero "el temor clínico al desmoronamiento es el temor a un desmoronamiento que ha sido ya experimentado *(primitive agony)* [...] y hay momentos en que un paciente tiene necesidad de que se le diga que el desmoronamiento cuyo temor mina su vida ha ocurrido ya". Lo mismo, al parecer, es válido para la angustia de amor: es el temor de un duelo que ya se ha verificado, desde el origen del amor, desde el momento en que he sido raptado. Sería necesario que alguien pudiera decirme: "No estés más angustiado, ya lo(a) has perdido."

Winnicott

WINNICOTT, "La crainte de l'effondrement", 75.

Amar el amor

ANULACIÓN. Explosión de lenguaje en el curso del cual el sujeto llega a anular al objeto amado bajo el peso del amor mismo: por una perversión típicamente amorosa lo que el sujeto ama es el amo r y no el objeto.

1. Carlota es muy insulsa; es el pobre personaje de una escenificación fuerte, atormentada, brillante, montada por el sujeto Werther; por una decisión graciosa de este sujeto, un objeto grotesco está ubicado en el centro de la escena, y allí es adorado, idolatrado, *increpado,* cubierto de discursos, de oraciones (y tal vez, en secreto, de invectivas); se diría una gran paloma, inmóvil, encogida bajo sus plumas, en torno de la cual gira un macho un poco loco. Basta que, en un relámpago, vea al otro bajo la especie de un objeto inerte, como disecado, para que traslade mi deseo, de este objeto anulado, a mi deseo mismo; es mi deseo lo que deseo, y el ser amado no es más que su agente. Me exalto pensando en una causa tan grande que deja muy atrás de sí a la persona de la que he hecho su pretexto (es lo menos que me digo, feliz de elevarme humillando al otro): sacrifico la imagen a lo Imaginario. Y si un día llega en que me es necesario renunciar al otro**,** el duelo violento que me embarga entonces es el duelo de lo Imaginario mismo: era una estructura querida y lloro la pérdida del amor, no de tal o cual. (Quiero regresar allí, como la secuestrada de Poitiers a su gran fundo Malempia.)

Werther

Gide

2. He aquí pues al otro anulado bajo el peso del amor: de esta anulación extraigo un provecho seguro; si una herida accidental me amenaza (una idea de celos, por ejemplo), la reabsorbo en la magnificencia y la abstracción del sentimiento amoroso: me tranquilizo al desear lo que, estando ausente, no puede ya herirme. Sin embargo, al mismo tiempo, sufro al ver al otro (que amo) así disminuido, reducido, y como excluido del sentimiento que ha suscitado. Me siento culpable y me reprocho por abandonar lo. Se opera un brusco viraje: trato de desanularlo, me obligo a sufrir de nuevo.

Cortezia

Ser ascético

ASCESIS. Ya sea que se sienta culpable con respecto al ser amado o que quiera impresionarlo representándole su infortunio, el sujeto amoroso esboza una conducta ascética de autocastigo (régimen de vida, indumentaria, etcétera).

1. Puesto que yo soy culpable de esto, de aquello (tengo, me doy, mil razones para serlo), me voy a castigar, voy a maltratar mi cuerpo: me cortaré los cabellos muy cortos, ocultaré mi mirada detrás de lentes oscuros (como para entrar al convento), me entregaré al estudio de una ciencia seria y abstracta. Me levantaré temprano para trabajar cuando es todavía de noche, como un monje. Seré muy paciente, un poco triste, en una palabra, *digno,* como corresponde al hombre del resentimiento. Remarcaré histéricamente mi duelo (el duelo que presumo) en mi vestimenta, en el corte de pelo, en la regularidad de mis hábitos. Será un retiro apasible; justo ese poco de retiro necesario para el buen funcionamiento de un patético discreto.

2. La ascesis (la veleidad de la ascesis) se dirige al otro: regresa, mírame, mira lo que haces de mí. Es un chantaje: pongo frente al otro la figura de mi propia desaparición, tal como se producirá seguramente si no cede (¿a qué?).

Atopos

ATOPOS. El ser amado es reconocido por el sujeto amoroso como "átopos" (calificación dada a Sócrates por sus interlocutores), es decir como inclasificable, de una originalidad incesantemente imprevisible.

Nietzsche

1. La *atopía* de Sócrates está ligada a Eros (Sócrates es cortejado por Alcibiades) y al Pez torpedo (Sócrates electriza y adormece a Menón). Es *átopos* el otro que amo y que me fascina. No puedo clasificarlo puesto que es precisamente el Único, la Imagen singular que ha venido milagrosamente a responder a la especificidad de mi deseo. Es la figura de mi verdad; no puede ser tomado a partir de ningún estereotipo (que es la verdad de los otros).
   Sin embargo, amé o amaré muchas veces en mi vida. ¿Ocurre pues que mi deseo, por especial que sea, se aferra a un tipo? ¿Mi deseo es por lo tanto clasificable? ¿Hay, entre todos los seres que amé, un rasgo común, uno solo, por tenue que sea (una nariz, una piel, un aire), que me permita decir: ¡he aquí mi tipo! "Es totalmente mi tipo", "No es del todo mi tipo": palabra de conquistador: el enamorado no es en realidad sino un conquistador más difícil, que busca toda la vida "su tipo"? ¿En qué rincón del cuerpo adversario debo leer mi verdad?

2. La atopía del otro, la sorprendo en su mirada, cada vez que leo en ella su inocencia, su gran inocencia: no sabe nada del mal que me hace, o, para decirlo con menos énfasis, del mal que me da. ¿El inocente no es inclasificable (por consiguiente sospechoso para toda sociedad, que no "se reencuentra" sino allí donde puede clasificar Faltas)?
   X... tenía por cierto "rasgos de carácter" por los cuales no era difícil de clasificar (era "indiscreto", "astuto", "perezoso", etcétera), pero en dos o tres ocasiones me había sido posible leer en sus ojos una expresión de tal *inocencia* (no hay otra palabra) que me obstinaba, sucediera lo que sucediese, en ponerlo, de algún modo, aparte de sí mismo, fuera de su propio carácter. En ese momento lo eximí de todo comentario. Como inocencia, la atopía resiste a la descripción, a la definición, al lenguaje, que es *maya,* clasificación de los Nombres (de las Faltas). Atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar *de* él, *sobre* él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante: el otro es *incalificable* (ese sería el verdadero sentido de

átopos).

3. Frente a la originalidad brillante del otro no me siento jamás *átopos,* sino más bien clasificado (como un expediente muy conocido). A veces, sin embargo, llego a suspender el juego de las imágenes desiguales ("¡Que no pueda yo ser tan original, tan fuerte como el otro!"); intuyo que el verdadero lugar de la originalidad no es ni el otro ni yo, sino nuestra propia relación. Es la originalidad de la relación lo que es preciso conquistar. La mayor parte de las heridas me vienen del estereotipo: estoy obligado a hacerme el enamorado, como todo el mundo: a estar celoso, abandonado, frustra do, como todo el mundo. Pero cuando la relación es original, el estereotipo es conmovido, rebasado, eliminado, y los celos, por ejemplo, no tienen ya espacio en esa relación sin lugar, sin *topos,* sin "plano" —sin discurso.

R.H.

NIETZSCHE: sobre la *atopía* de Sócrates, Michel Guérin, *Nietzsche, Socrate héröique.*
R. H.: conversación.

El ausente

AUSENCIA. Todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado —sean cuales fueren la causa y la duración— y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono.

Werther

1. Hay muchos lieder, melodías, canciones sobre la ausencia amorosa. Y sin embargo no encontramos esta figura clásica en Werther. La razón es simple: aquí, el objeto amado (Carlota) no se mueve; es el sujeto amoroso (Werther) quien, en cierto momento, se aleja. Ahora bien, no hay ausencia más que del otro: es el otro quien parte, soy yo quien me quedo. El otro se encuentra en estado de perpetua partida, de viaje; es, por vocación, migratorio, huidizo; yo soy, yo que amo, por vocación inversa, sedentario, inmóvil, predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, *en sufrimiento,* como un bulto en un rincón perdido de una estación. La ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda —y no de quien parte—: *yo,* siempre presente, no se constituye más que ante *tú,* siempre ausente. Suponer la ausencia es de entrada plantear que el lugar del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar; es decir: "Soy menos amado de lo que amo."

Hugo

2. Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega, rúa). Es la Mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello; teje y canta; las Hilanderas, los Cantos de tejedoras dicen a la vez la inmovilidad (por el ronroneo del Torno de hilar) y la ausencia (a lo lejos, ritmos de viaje, marejadas, cabalgatas). Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia del otro, *lo femenino* se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos *en quienes existe lo femenino.*)

E.B.

3. A veces ocurre que soporto bien la ausencia. Estoy entonces "normal": me ajusto a la manera en que "todo el mundo" soporta la partida de una "persona querida"; obedezco con eficacia al adiestramiento por el cual se me ha dado muy temprano el hábito de estar se parado de mi madre —lo que no dejó, sin embargo, de ser

doloroso (por no decir enloquecedor). Actúo como un sujeto bien destetado; sé alimentarme, mientras *espero,* de otras cosas que no vienen del seno materno. Si se soporta bien esta ausencia, no es más que el olvido. Soy irregularmente infiel. Es la condición de mi supervivencia; si no olvidara, moriría. El enamorado que no olvida *a veces,* muere por exceso, fatiga y tensión de memorias (como Werther).

Werther

(Siendo niño, no olvidaba: jornadas interminables, jornadas abandonadas, en que la Madre trabajaba lejos; yo iba, al atardecer, a esperar su regreso a la parada del autobús U^{bis} en Sèvres-Babylone; muchas veces pasaban los autobuses uno tras otro y ella no aparecía en ninguno.)

4. Muy pronto desperté de este olvido. Apresuradamente, puse en su lugar una memoria, un desasosiego. Una palabra (clásica) viene del cuerpo, que dice la emoción de la ausencia: *suspirar:* "suspirar ante la presencia corporal": las dos mitades del andrógino suspiran una ante la otra, como si cada hálito, incompleto, quisiera mezclarse con el otro: imagen del abrazo, en cuanto funde las dos imágenes en una sola: en la ausencia amorosa, soy, tristemente, una *imagen desapegada* que se seca, se amarillea, se encoge.

Rusbrock
Banquete
Diderot

(¿Cómo, el deseo no es siempre el mismo, esté presente o ausente el objeto? ¿El objeto no está *siempre* ausente? —No es la misma languidez: hay dos palabras: *Pothos,* para el deseo del ser ausente, e *Himeros,* más palpitante, para el deseo del ser presente.)

Griego

5. Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia.
   La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a *manipularla:* trasformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje nace de la ausencia: el niño se agencia un carrete de hilo, lo lanza y lo recupera, imitando la partida y el regreso de la madre: se crea así un paradigma). La ausencia se convierte en una práctica activa, en un *ajetreo* (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías). Esta escenificación

Winnicott

lingüística aleja la muerte del otro: un momento muy breve, digamos, separa el tiempo en que el niño cree todavía a su madre ausente y aquél en que la cree ya muerta. Manipular la ausencia es aplazar este momento, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte.

6. La frustración tendría por figura la Presencia (veo todos los días al otro y sin embargo no me siento colmado; el objeto está ahí, realmente, pero continúa faltándome, imaginariamente). La castración tendría por figura la Intermitencia (acepto dejar un poco al otro, "sin llorar", asumo el duelo de la relación, sé *olvidar).* La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad. El deseo se estrella contra la necesidad: está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso.

Rusbrock

("El deseo está ahí, ardiente, eterno: pero Dios es más alto que él, y los brazos levantados del Deseo no alcanzan nunca la plenitud adorada." El discurso de la Ausencia es un texto con dos ideogramas: están *los brazos levantados del Deseo y* están *los brazos extendidos de la Necesidad. Oscilo,* vacilo entre la imagen fálica de los brazos levantados y la imagen infantil de los brazos extendidos.)

7. Me instalo solo, en un café; vienen a saludarme; me siento rodeado, solicitado, halagado. Pero el otro está ausente; lo convoco en mí mismo para que me retenga al margen de esta complacencia mundana, que me acecha. Apelo así a su "verdad" (la verdad de la que él me da la sensación) contra la histeria de seducción en la que siento deslizarme. Hago responsable a la ausencia del otro de mi mundanidad: *invoco* su protección, su regreso: que el otro aparezca, que me retire, como una madre que viene a buscar a su hijo, del brillo mundanal, de la infatuación social, que me restituya "la intimidad religiosa, la gravedad" del mundo amoroso.
   (X... me decía que el amor lo había protegido de la mundanidad: camarillas, ambiciones, promociones, tretas, alianzas, escisiones, funciones, poderes: el amor había hecho de él un desecho social, de lo que se regocijaba.)

S.S

8. Un koán búdico dice lo que sigue: "El maestro mantiene la cabeza del discípulo bajo el agua, mucho tiempo, mucho; poco a poco las burbujas se espacian; en el último momento, el maestro saca al discípulo, lo reanima: cuando hayas deseado la verdad como has deseado el aire, entonces sabrás lo que es." La ausencia del otro me

mantiene la cabeza bajo el agua; poco a poco, me ahogo, mi aire *se* rarifica: en esta asfixia reconstruyo mi "verdad" y preparo lo Intratable del amor.

HUGO: "Mujer, ¿a quién lloras? —Al ausente" *(L'absent,* poema al que puso música Fauré).
E.B.: carta.
DIDEROT: "Inclina tus labios sobre mí
Y que al salir de mi boca
Mi alma se vierta en ti."
(Chanson dans le goût de la romance.)
GRIEGO: Détienne, 168.
RUSBROCK, 44.
S. S.: Koán relatado por S. S.

La carta de amor

CARTA: La figura enfoca la dialéctica particular de la carta de a mor, a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo).

1. Cuando Werther (en su puesto con el Embajador) escribe a Carlota, su carta sigue el siguiente plan: 1. ¡Qué gozo pensar en usted! 2. Me encuentro aquí en un ambiente mundano y sin usted me siento muy solo. 3. Me encontré con alguien (la señorita de B...) que se le parece y con quien puedo hablar de usted. 4. Hago votos por que nos reunamos. —Una sola información va variando, a la manera de un tema musical: *pienso en usted.* ¿Qué quiere decir "pensar en alguien"? Quiere decir: olvidarlo (sin olvido no hay vida posible) y despertar a menudo de ese olvido.

Werther

Freud

Muchas cosas, por asociación, te recuerdan en mi discurso. "Pensar en ti" no quiere decir otra cosa que esa metonimia. Puesto que, en sí, ese pensamiento está vacío: no te pienso; simplemente, te hago aparecer (en la misma proporción en que te olvido). Es esta forma (este ritmo) que llamo "pensamiento": *no tengo nada, que decirte,* sino que este nada es a ti a quien lo digo:

Goethe

"¿Por qué he recurrido de nuevo a la escritura?
No hace falta, querida, plantear cuestión tan clara, porque, en verdad, no tengo nada que decirte; tus queridas manos, de todos modos, recibirán esta esquela."

Gide

("Pensar en Hubert", escribe cómicamente en su agenda el narrador de *Paludes,* que es el libro de la Nada.)

2. "Observe bien —escribe la marquesa de Merteuil— que, cuando escribe a alguien, es para él y no para usted: debe pues buscar menos decirle lo que piensa que lo que le agrada más." La marquesa no está enamorada; lo que ella postula es una *correspondencia,* es decir una empresa táctica destinada a defender posiciones, a asegurar conquistas; esta empresa debe reconocer los lugares (los subconjuntos) del conjunto adverso, es decir detallar la imagen del otro en puntos variados que la carta intentará tocar (se trata pues de una verdadera correspondencia, en el sentido casi matemático del término). Pero la carta, para el enamorado, no tiene valor táctico: es

Liaisons Dangereuses

A.C.

puramente *expresiva* —en rigor aduladora (pero la adulación no es aquí en absoluto interesada: no es sino la palabra de la devoción)—; lo que entablo con el otro es una *relación,* no una correspondencia: la relación pone en contacto dos imágenes. Usted está en todas partes, su imagen es total, escribe de diversas mane ras Werther a Carlota.

Etimología

Como deseo, la carta de amor espera su respuesta; obliga implícitamente al otro a responder, a falta de lo cual su imagen se altera, se vuelve otra. Es lo que explica con autoridad el joven Freud a su novia: "No quiero sin embargo que mis cartas queden siempre sin respuesta, y dejaría de inmediato de escribirte si no me respondes. Perpetuos monólogos a propósito de un ser amado, que no son ni rectificados ni alimentados por el ser amado, des embocan en ideas erróneas sobre las relaciones mutuas, y nos vuelven extraños uno al otro cuando nos encontramos de nuevo y hallamos cosas diferentes a las que, sin asegurarnos de ello, habíamos imaginado." (Aquel que aceptara las "injusticias" de la comunicación, que continuara hablando ligera mente, tiernamente, sin que se le responda, adquiriría una gran maestría: la de la Madre.)

Freud

WERTHER, 75.
FREUD: a su novia Martha: "¡Ah, ese hortelano Bünslow! ¡Qué oportunidad tiene de poder albergar a mi bienamada!" *(Correspondance,* 49).
GOETHE: citado por Freud.
LIAISONS DANGEREUSES, carta CV.
A. C.: conversación.
FREUD, *Correspondance*, 39.

La catástrofe

CATÁSTROFE. Crisis violenta en cuyo transcurso el sujeto, al experimentar la situación amorosa como un at olladero definitivo, como una trampa de la que no podrá jamás salir, se dedica a una destrucción total de sí mismo.

1. Hay dos regímenes de desesperación: la de sesperación lenta, la resignación activa ("Te de amo como es preciso amar, en la desesperación"), y la desesperación violenta: un día, después de no sé qué incidente, me encierro en mi habitación y rompo en sollozos: me lleva una ola poderosa, asfixiado de dolor; todo mi cuerpo se resiste y se revuelve: veo, como en un relámpago claro y frío, la destrucción a la que estoy condenado. Ninguna relación con la humillación insidiosa y en suma civilizada de los amores difíciles; ninguna relación con el pasmo del sujeto abandonado: no me autocompadezco. Es puro como una catástrofe: *"¡Estoy perdido!"*

Mlle. de Lespinasse

(¿Causa? Nunca solemne, de ningún modo por declaración de ruptura; llega sin advertencia, ya sea por el efecto de una imagen insoportable o por el brusco rechazo sexual: lo infantil —verse abandonado por la Madre— pasa brutalmente a lo genital.)

2. La catástrofe amorosa está quizás próxima de lo que se ha llamado, en el campo psicótico, una *situación extrema,* que es "una situación vivida por el sujeto como algo que debe destruirlo irremediablemente"; la imagen surge de lo que pasó en Dachau. ¿No es indecente comparar la situación de un sujeto con mal de amores a la de un recluso de Dachau? ¿Una de las injurias más inimaginables de la Historia puede reencontrarse en un incidente fútil, infantil, sofisticado, oscuro, ocurrido a un sujeto cómodo, que es sólo presa de su Imaginario? Estas dos situaciones tienen, sin embargo, algo de común: son, literalmente, pánicas: son situaciones sin remanente, sin retorno: me he proyectado en el otro con tal fuerza que, cuando me falta, no puedo recuperarme: estoy perdido, para siempre.

Bruno Bettelheim

Etimología

F.W.

BETTELHEIM, *La fortaleza vacía,* introducción y p. 89. 54

ETIMOLOGÍA: “pánico” se relaciona con el dios Pan; pero se pueden emplear las etimologías como las palabras (se hace siempre) y fingir creer que “pánico” viene del adjetivo griego que qui ere decir “todo”,
F.W.: conversación.

Los celos

CELOS. "Sentimiento que nace en el amor y que es producido por la creencia de que la persona amada prefiere a otro" (Littré).

1. El celoso de la novela no es Werther; es el señor Schmidt, el novio de Friederike, el hombre del mal humor. Los celos de Werther llegan a través de las imágenes (ver a Alberto rodear con el brazo el talle de Carlota), no del pensamiento. Se trata (y ahí está una de las bellezas del libro) de una disposición trágica y no psicológica. Werther no odia a Alberto; simplemente, Alberto ocupa una plaza deseada: es un adversario (un competidor, en sentido propio), no un enemigo: no es "odioso". En sus cartas a Guillermo, Werther se muestra poco celoso. Solamente cuando se deja la confidencia para pasar al relato final, ahí se hace aguda, acre, la rivalidad, como si los celos advinieran por ese simple pasaje del yo al él, de un discurso imaginario (saturado del otro) a un discurso del Otro —del que el Relato es la voz estatutaria.

Werther

El narrador proustiano tiene poca relación con Werther. ¿Está solamente enamorado? Únicamente está celoso; en él no hay nada de "lunar" —salvo cuando ama, amorosamente, a la Madre (la abuela).

Proust
Tallemant

2. Werther es capturado por esta imagen: Carlota corta rebanadas de pan y las distribuye a sus hermanos y hermanas. Carlota es un pastel, y ese pastel se reparte: a cada uno su tajada: no soy el único —en nada soy el único, tengo hermanos, hermanas, debo compartir, debo inclinarme ante el reparto: ¿las diosas del Destino no son también las diosas del Reparto, las Parcas (de las que la última es la Muda, la Muerte)? Además, si no acepto la partición del ser amado niego su perfección, puesto que pertenece a la perfección de repartirse: Melite se reparte porque ella es perfecta, e Hiperión sufre por ello: "Mi tristeza verdaderamente carecía de límites. Fue preciso que me alejara." Así, sufro dos veces: por el reparto mismo, y por mi impotencia para soportar su nobleza.

Hördelin

3. "Cuando amo, soy muy exclusivo", dice Freud (que se tomará aquí por arquetipo de la normalidad). Ser celoso es algo propio. Rechazar los celos ("ser perfecto") es pues transgredir una ley. Zulayha intentó seducir a José y el marido no se indignó por ello; es preciso dar una explicación de ese escándalo: la escena transcurre en Egipto y Egipto

Freud

Djedidi

está bajo un signo zodiacal que excluye los celos: Géminis. (Conformismo inverso: no es más celoso, se condenan las exclusividades, se vive entre varios, etcétera —¡Realmente!—, ver qué pasa realmente: ¿y si me forzara a no ser más celoso por vergüenza de serlo? Son feos, son burgueses, los celos: son un afán indigno, un *celo* — y es este celo el que nosotros rechazamos.)

Etimología

Como celoso sufro cuatro veces: porque estoy celoso, porque me reprocho el estarlo, porque temo que mis celos hieran al otro, porque me dejo someter a una nadería: sufro por ser excluido, por ser agresivo, por ser loco y por ser ordinario.

TALLEMANT DES RÉAUX: Luis XIII: "Sus amores eran extraños amores: no tenía nada de enamorado, más que los c elos" *(Historiettes,* I, 338).
HÖLDERLIN, *Hypérion,* 127 (señalado por J.-L. B.).
FREUD, *Correspondance,* 19.
DJEDIDI, 27. Zulayha lo logra "un poquito". José cede "en la medida de un ala de mosquito" para que la leyenda no pueda poner en duda su virilidad.
ETIMOLOGÍA: ζήλος *(zélos)* — *zelosus* — *jatoux* (palabra francesa tomada de los trovadores).

Laetitia

CIRCUNSCRIBIR. Para reducir su infortunio, el sujeto pone su esperanza en un método de control que le permita circunscribir los placere s que le da la relación amorosa: por una parte, guardar estos placeres, aprovecharlos plenamente, y, por la otra, cerrar la mente a las amplias zonas depresivas que separan estos placeres: "olvidar" al ser amado fuera de los placeres que da.

1. Cicerón, y después Leibniz, opusieron *gaudium* y *laetitia. Gaudium* es el "placer que el alma experimenta cuando considera la posesión de un bien presente o futuro como asegurada; y estamos en posesión de ese bien cuando se encuentra de tal suerte en nuestro poder que podemos gozar de él cuando queremos". *Laetitia* es un placer alegre, "un estado en que el placer predomina en nosotros" (en medio de otras sensaciones, a veces contradictorias). *Gaudium* es aquello con lo que sueño: gozar de una posesión vitalicia. Pero no pudiendo acceder a *Gaudium,* del que estoy separado por mil obstáculos, sueño con replegarme en *Laetitia:* ¿si pudiera obtener de mí mismo limitarme a los placeres alegres que el otro me da, sin contaminarlos, sin mortificarlos con la angustia que les sirve de juntura? ¿Si pudiera tener, de la relación amorosa, una visión antológica? ¿Si comprendiera, en un primer momento, que una gran preocupación no excluye momentos de puro placer (como el capellán de *Madre Coraje* al explicar que "la guerra no excluye la paz") y si consiguiera, en un segundo momento, olvidar sistemáticamente las zonas de alarma que separan estos momentos de placer? ¿Si pudiese ser atolondrado, inconsecuente?

Leibniz

Brecht

2. Ese proyecto es loco, puesto que lo Imaginario es *precisamente* definido por su coalescencia *(su engrudo),* o todavía más: su poder de impregnación: nada, de la imagen, puede ser olvidado; una memoria extenuante impide abandonar *a voluntad* al amor, en suma, habitarlo sabiamente, razonablemente. Puedo muy bien imaginar procedimientos para obtener la circunscripción de mis placeres (convertir la escasez de frecuentación en lujo de la relación, a la manera epicúrea; o, más aún, considerar al otro como perdido, y por lo tanto experimentar, cada vez que él vuelve, el alivio de una resurrección), pero es trabajo perdido: la *miseria,* amorosa es indisoluble; se debe sufrir o salirse: *arreglar* es imposible (el amor no

es ni dialéctico ni reformista). (Versión triste de la circunscripción de los placeres: mi vida es una ruina: algunas cosas quedan en su lugar, otras están disueltas, derrumbadas: es el deterioro.)

LEIBNIZ, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. II, XX, 141.
BRECHT, *Madre Coraje,* cuadro VI.

"Tutti sistemati"

COLOCADOS. El sujeto amoroso ve a todos los que lo rodea n "colocados", pareciéndole cada uno como provisto de un pequeño sistema práctico y afectivo de vínculos contractuales, de los que se siente excluido; experimenta entonces un sentimiento ambiguo de envidia y de irrisión.

Werther

D.F.

1. Werther quiere *colocarse:* "Yo... ¡su marido! Oh, Dios que me hiciste, si me hubieras deparado esa dicha, mi vida entera hubiera sido una constante oración, etcétera": Werther quiere una plaza que está ya tomada, la de Alberto. Quiere entrar en sistema ("colocado", en italiano, se dice *sistemato).* Puesto que el sistema es un conjunto en el que todo el mundo tiene su plaza (incluso aunque no sea buena); los esposos, los amantes, los tríos, los propios marginados (droga, seducción), bien alojados en su marginalidad: todo el mundo salvo yo. (Juego: hay tantas sillas como niños, menos una; mientras los niños giran una dama toca el piano; cuando se de tiene, cada niño se precipita sobre una silla y se sienta, salvo el menos hábil, el menos brutal o el menos afortunado, que queda en pie, bobo, *de más:* el enamorado.)

2. ¿De qué los *sistemati* que me rodean pueden darme envidia? ¿De qué, viéndolos, soy excluido? No puede ser sino de un "sueño", de un "idilio", de una "unión": hay demasiadas quejas de los "colocados" a propósito de su sistema y el sueño de unión forma otra figura.

   No, lo que yo fantaseo en el sistema es muy modesto (fantasma tanto más paradójico cuanto que no tiene brillo): quiero, deseo, muy simplemente, una *estructura* (esta palabra, hasta hace poco, hacía rechinar los dientes: se la veía como el colmo de la abstracción). Es cierto, no hay una felicidad de la estructura; pero toda estructura es *habitable,* lo que constituye precisamente, tal vez, su mejor definición. Puedo muy bien habitar lo que no me hace feliz; puedo a la vez quejarme y quedarme; puedo rechazar el sentido de la estructura que sufro y atravesar sin disgusto algunos de sus tramos cotidianos (hábitos, pequeños placeres, pequeñas seguridades, cosas soportables, tensiones pasajeras); y esta firmeza del sistema (que lo hace precisamente habitable), puede incluso proporcionarme un gusto pervertido: Daniel el Estilita vivía muy bien sobre su columna: había hecho de ella (cosa sin embargo difícil) una estructura.

Querer colocarse es querer procurarse de por vida una escucha dócil. Como apuntalamiento, la estructura está separada del deseo: lo que yo quiero, muy sencillamente, es ser "entretenido", a la manera de un (o una) prostituido (a) superior.

3. La estructura del otro (puesto que el otro tiene siempre su estructura de vida, de la que no formo parte) tiene algo de irrisorio: veo al otro obstinarse en vivir según las mismas rutinas: retenido aparte, se me aparece fijo, *eterno* (podemos concebir la eternidad como ridícula).
Cada vez que veía al otro, inopinadamente, en su "estructura" *(sistemato),* me sentía fascinado: creía contemplar una *esencia:* la de la conyugalidad. Cuando el tren atraviesa, por encima, las grandes ciudades de Holanda, la mirada del viajero domina los interiores sin cortinas, bien iluminados, donde cada uno parece consagrarse a su intimidad como si no fuera visto por miles de pasajeros: nos es dado entonces ver una esencia de Familia; y, cuando, en Hamburgo, uno se pasea a lo largo de los muros de vidrio en cuyos escaparates las mujeres fuman y esperan, podemos ver la esencia de la Prostitución. (Fuerza de las estructuras: he ahí tal vez lo que es deseado en ellas.)

D. F.: conversación.

"Me duele el otro"

COMPASIÓN. El sujeto experimenta un sentimiento de compasión violenta con respecto al objeto amado cada vez que lo ve, lo siente o lo sabe desdichado o amenazado por tal o cual razón, exterior a la relación amorosa misma.

1. "Suponiendo que sintamos al otro como él se experimenta a sí mismo —lo que Schopenhauer denomina *compasión* y que se llamaría más precisamente unión en el sufrimiento, unidad de sufrimiento—, deberíamos odiarlo cuando él mismo, como Pascal, se encuentra aborrecible." Si el otro sufre alucinaciones, si teme volverse loco, debería yo mismo alucinar, enloquecer. Ahora bien, sea cual fuere la fuerza del amor esto no se produce: estoy conmovido, angustiado, porque es horrible ver sufrir a la gente que se ama, pero, al mismo tiempo, permanezco seco, impermeable. Mi identificación es imperfecta: soy una Madre (el otro me da preocupaciones), pero una Madre insuficiente; me agito demasiado, en proporción incluso de la reserva profunda en que, de hecho, me mantengo. Puesto que, en el mismo momento en que me identifico "sinceramente" con el infortunio del otro, lo que leo en esa desdicha es que se ha producido *sin mí, y* que, siendo desgraciado por sí mismo, el otro me abandona: si sufre sin que yo sea la causa, es que no cuento para él: su sufrimiento me anula en la medida en que lo constituye fuera de mí mismo.

Nietzsche

Michelet

2. Y entonces, inversamente: puesto que el otro sufre sin mí, ¿por qué sufrir en su lugar? Su infortunio lo lleva lejos de mí; no puedo más que perder el aliento si corro tras él, sin esperanza de alcanzarlo jamás, de entrar en coincidencia con él. Separémonos pues un poco, hagamos el aprendizaje desde cierta distancia. Que surja la palabra reprimida que aflora a los labios de todo sujeto, en cuanto sobrevive a la muerte del prójimo: *¡Vivamos!*

3. Sufriré por lo tanto con el otro, pero sin *exagerar,* sin perderme. A esta conducta, a la vez muy afectiva y muy controlada, muy amorosa y muy pulcra, se le podría dar un nombre: es la *delicadeza:* es como la forma "sana" (civilizada, artística) de la compasión. (Até es la diosa del extravío pero Platón habla de la delicadeza de Até: su pie es alado, apenas toca el suelo.)

Banquete

NIETZSCHE, *Aurora,* I, aforismo *63.*
MICHELET: cuando dijo: "Me duele Francia."

“Quiero comprender”

COMPRENDER. Al percibir de golpe el episodio amoroso como un nudo de razones inexplicables y de soluciones bloqueadas, el sujeto exclama: “¡Quiero comprender (lo que me ocurre)!”

1. ¿Qué pienso del amor? — En resumen, no pienso nada. Querría saber *lo que es,* pero estando dentro lo veo en existencia, no en esencia. Aquello de donde yo quiero conocer (el amor) es la materia misma que uso para hablar (el discurso amoroso). Ciertamente se me permite la reflexión, pero como esta re flexión es inmediatamente retomada en la repetición de las imágenes no deriva jamás en reflexividad: excluido de la lógica (que su pone lenguajes exteriores unos a otros), no puedo pretender *pensar bien.* Igualmente discurriré bellamente sobre el amor a lo largo del año, pero no podré atrapar el concepto más que “por la cola”: por *destellos,* fórmulas, hallazgos de expresión, dispersados a través del gran torrente de lo Imaginario; estoy en el *mal lugar* del amor, que es su lugar deslumbrante: “El lugar más sombrío —dice un proverbio chino— está siempre bajo la lámpara.”

Reik

2. Al salir del cine, solo, rumiando mi problema amoroso, que la película no ha podido hacerme olvidar, lanzo esta curiosa exclamación: ¡basta: *que se acabe*!, pero: *¡quiero comprender (*lo que me ocurre)!

3. Represión: quiero analizar, saber, enunciar en otro lenguaje que no sea el mío; quiero representarme a mí mismo mi delirio, quiero “mirar a la cara” lo que me divide, lo que me recorta. *Comprended vuestra locura:* tal era el mandato de Zeus cuando ordenó a Apolo volver los rostros de los Andróginos divididos (como un huevo, como una serba) por el corte (el vientre) “para que la vista de su seccionamiento los vuelva menos osados”. ¿Comprender no es escindir la imagen, deshacer el *yo,* órgano soberbio de la ignorancia?

Banquete

4. Interpretación: no es eso lo que quiere decir vuestro grito. Ese grito, en verdad, es todavía un grito de amor: “Quiero comprenderme, hacerme comprender, hacerme conocer, hacerme abrazar, quiero que alguien me lleve consigo.” He aquí lo que significa vuestro grito.

A.C.

Etimología

5. Quiero cambiar de sistema: no desenmascarar más, no interpretar más, sino hacer de la conciencia misma una droga y a través de ella acceder a la visión sin remanente de lo real, al gran sueño claro, al amor profético.

(¿Y si la conciencia —una conciencia semejante— fuera nuestro porvenir humano? ¿Y si, por un giro supletorio de la espiral, un día, resplandeciente entre los demás, desaparecida toda ideología reactiva, la conciencia se convirtiera finalmente en esto: la abolición de lo manifiesto y de lo latente, de la apariencia y de lo oculto? ¿Si se requiriera del análisis no ya destruir la fuerza (ni tampoco corregirla o dirigirla), sino solamente *decorarla,* como lo haría un artista? ¿Nos imaginamos que la ciencia de los lapsus descubra un día su propio lapsus y que ese lapsus sea: una forma nueva, inaudita, de la conciencia?)

REIK: proverbio citado por Reik, 184. 66
BANQUETE, 81.
A.C.: carta.
ETIMOLOGÍA: los griegos oponían ὄναρ *(onar),* el sueño común, y ὕπαρ *(hypar),* la visión profética (jamás creída). Señalado por J.-L. B.

"¿Qué hacer?"

CONDUCTA. Figura deliberativa: el sujeto amoroso se plantea con angustia problemas, con mucha frecuencia fútiles, de conducta: ante tal alternativa ¿qué hacer?, ¿cómo actuar?

Werther

1. ¿Hay que continuar? Guillermo, el amigo de Werther, es el hombre de la Moral, ciencia segura de las conductas. Esta moral es de hecho una lógica: o bien esto o bien aquello; si elijo (si señalo) esto, entonces, de nuevo, esto o aquello: y así sucesivamente hasta que, de tal cascada de alternativas, surja por fin un acto puro —puro de todo pesar, de todo estremecimiento. Amas a Carlota: *o bien tienes alguna esperanza y entonces actúas; o bien no tienes ninguna y entonces renuncias.* Tal es el discurso del sujeto "sano": o *bien, o bien.* Pero el sujeto amoroso responde (es lo que hace Werther): trato de deslizarme entre los dos polos de la alternativa: es decir: *no tengo ninguna esperanza, pero sin embargo...* O incluso: elijo obstinadamente no elegir; elegí la deriva: *continúo.*

2. Mis angustias de conducta son fútiles, incesantemente cada vez más fútiles, al infinito. Si el otro, accidental o descuidadamente, me da el número de teléfono de un lugar donde puedo encontrarlo a tales horas, enloquezco de inmediato: ¿debo o no debo telefonearle? (No serviría de nada decirme que *puedo* telefonearle —tal es el sentido objetivo, razonable, del mensaje—, puesto que precisamente por ese *permiso* ya no sé qué hacer.)

   Es fútil lo que aparentemente no tiene, no tendrá, consecuencias. Pero para mí, sujeto amoroso, todo lo que es nuevo, lo que altera, no se recibe como si fuera un hecho sino como si fuera un signo que es necesario interpretar. Desde el punto de vista amoroso, el hecho se vuelve consecuente puesto que se transforma enseguida en signo: es el signo, no el hecho, el que es consecuente (por su resonancia). Si el otro me ha dado ese nuevo número de teléfono, eso ¿qué signo representa? ¿Era una invitación a usarlo *de inmediato,* por placer, o solamente, *llegado el caso,* por necesidad? Mi respuesta será ella misma un signo, que el otro interpretará fatalmente, desencadenando así, entre él y yo, un cruzamiento tumultuoso de imágenes. *Todo significa:* mediante esta proposición yo me fraguo, me ato en el cálculo, me impido gozar.

A veces, a fuerza de pensar en "nada" (como diría la gente), me agoto; intento entonces, sobresaltado, recurrir, como un ahogado que se impulsa con los pies desde el suelo del mar, a una decisión *espontánea* (la espontaneidad: gran sueño: paraíso, poder, goce): *¡Y bien, telefonéale, ya que tienes ganas!* Pero el recurso es vano: el tiempo amoroso no permite ajustar el impulso y el acto, hacerlos coincidir: no soy el hombre de los pequeños "acting-out"; mi locura es moderada, no se ve; *inmediatamente* tengo miedo de las consecuencias, de toda consecuencia: es mi miedo —mi deliberación— el que es "espontáneo".

Zen

3. El *karma* es el encadenamiento (desastroso) de las acciones (de sus causas y de sus efectos). El budista quiere retirarse del karma; quiere suspender el juego de la causalidad; quiere alejar los signos, ignorar la cuestión práctica: ¿qué hacer? No ceso de planteármela y suspiro por esa suspensión del karma que es el *nirvana.* Igualmente, las situaciones que, por azar, no me imponen ninguna responsabilidad de conducta, por dolorosas que sean, son recibidas en una especie de paz; sufro, pero al menos no tengo que decidir nada; la máquina amorosa (imaginaria) marcha aquí absolutamente sola, sin mí; como un obrero de la era electrónica, o como el perezoso que se sienta al fondo del aula, no tengo más que *estar ahí:* el karma (la máquina, el aula) se mueve ante mí, pero sin mí. En la desgracia misma puedo, por un momento muy breve, acondicionarme un *pequeño rincón de pereza.*

WERTHER, 47.

La connivencia

CONNIVENCIA. El sujeto se imagina hablando del ser amado con una persona rival y esta imagen desarrolla extrañ amente en él una aceptación de complicidad.

1. El/la con quien puedo hablar del ser amado es el/la que lo ama en la misma medida que yo, como yo: mi simétrico, mi rival, mi oponente (la rivalidad es una cuestión de lugar). Puedo entonces finalmente comentar al otro *con quien se reconoce;* se produce una igualdad de saber, un goce de inclusión; en ese comentario, ni se aleja ni se desmenuza al objeto; permanece inserto en el discurso dual, protegido por él. Coincido al mismo tiempo con la Imagen y con ese segundo espejo que refleja lo que soy (en el rostro rival leo mi miedo, mis celos). Palabrería agitada, suspendidos todos los celos, en torno de ese ausente del que dos miradas convergentes refuerzan su naturaleza objetiva: nos libramos a una experiencia rigurosa, lograda, puesto que hay dos observadores y ambas observaciones se hacen en las mismas condiciones: el objeto es *probado:* descubro que *tengo razón* (de estar feliz, de estar herido, de estar inquieto).

Etimología (Connivencia: connivere: quiere decir, al mismo tiempo: guiño, pestañeo, cierro los ojos.)

2. Se llega a esta paradoja: es el propio ser amado quien, en la relación trial, está casi *de más.* Esto se lee en ciertas *perplejidades.* Cuando el propio objeto amado se queja de mi rival, lo desprecia, no sé cómo dar la réplica a esta queja: por una parte, es "noble" no aprovecharse de una confidencia que me sirve —parece "reforzar" mi posición—; y por otra parte soy prudente: sé que ocupo el mismo lugar que mi oponente y que, desde ese momento, abolidos todo valor y toda psicología, nada puede impedir que un día sea yo también objeto de menosprecio. A veces incluso soy yo mismo quien hago al otro cierto elogio de mi rival (¿para ser "liberal"?), contra lo cual el otro, curiosamente (¿para halagarme?), protesta.

3. Los celos son una ecuación con tres términos permutables (indecidibles): se está siempre celoso de dos personas a la vez: estoy
D.F. celoso de quien amo y de quien lo ama. El *odiosamato* (así se dice "rival" en italiano) es *también* amado por mí: me interesa, me intriga,

me llama (véase *El eterno marido* de Dostoievski).

D. F.: conversación.

"Cuando mi dedo por descuido.

CONTACTOS. La figura refiere a todo discurso interior suscitado por un contacto furtivo con el cuerpo (y más precisamente la pie l) del ser deseado.

Werther

1. Por descuido, el dedo de Werther toca el dedo de Carlota, sus pies, bajo la mesa, se encuentran. Werther podría abstraerse del sentido de esas casualidades; podría concentrarse corporalmente en esas endebles zonas de con tacto y gozar de ese trozo de dedo o de pie inerte, de una manera fetichista, *sin inquietarse por la respuesta* (como Dios —es su etimología—, el Fetiche no responde). Pero precisamente Werther no es perverso, está enamorado: crea el sentido, siempre, en todas partes, de nada, y es el sentido el que lo hace estremecerse: está en el incendio del sentido. Todo contacto, para el enamorado, plan tea la cuestión de la respuesta: se le pide a la piel que responda.

   (Presiones de manos —inmenso expediente novelesco—, gesto tenue en el interior de la palma, rodilla que no se aparta, brazo extendido, como si tal cosa, a lo largo de un respaldo de diván, y sobre el cual la cabeza del otro va poco a poco a reposar, son la región paradisíaca de los signos sutiles y clandestinos: como una fiesta, no de los sentidos, sino del sentido.)

Proust

2. Charlus toma el mentón del narrador y deja ascender sus dedos magnetizados hasta sus orejas, "como los dedos de un peluquero". Este gesto insignificante, que yo comienzo, lo continúa otra parte de mí; sin que nada, físicamente, lo interrumpa, se bifurca, pasa de la simple función al sentido deslumbrante, el de la demanda de amor. El sentido (el destino) electriza mi mano; voy a desgarrar el cuerpo opaco del otro, a obligarlo (ya sea que responda, o que se retire, o que deje hacer) a entrar en el juego del sentido: voy a *hacerlo hablar.* En el campo amoroso no hay *acting-out:* ninguna pulsión, tal vez incluso ningún placer, nada más que signos, una actividad desprovista de habla: disponer, en cada ocasión furtiva, el sistema (el paradigma) de la pregunta y la respuesta.

WERTHER, 41.
PROUST. *Le côté de Guermantes,* II, 562.

Acontecimientos, reveses, contrariedades

CONTINGENCIAS. Pequeños acontecimientos, incidentes, reveses, fruslerías, mezquindades, futilidades, pliegues de la existencia amorosa; todo nudo factual cuya resonancia llega a atravesar las miras de felicidad del sujeto amoroso, como si el azar intrigase contra él.

1. "Puesto que esta mañana X... estaba de buen humor, puesto que recibí de él un regalo, puesto que la próxima cita está bien convenida —pero, puesto que, inopinadamente, esta noche, volví a encontrar a X... acompañado de Y..., puesto que creí verlos cuchichear al descubrirme, puesto que este encuentro puso de manifiesto la ambigüedad de la situación, y tal vez incluso la duplicidad de X...—, la euforia ha cesado."

2. El incidente es fútil (es siempre fútil) pero va a atraer hacia sí todo mi lenguaje. Lo transformo enseguida en acontecimiento importante, *pensado* por algo que se parece al destino. Es una capa que cae sobre mí arrastrándolo todo. Circunstancias innumerables y tenues tejen así el velo negro de la Maya, el tapiz de las ilusiones, de los sentidos, de las palabras. Me pongo a *clasificar* lo que me ocurre. El incidente, ahora, se hará notar, como el guisante bajo los veinte colchones de la princesa; como un pensamiento diurno enviado a un sueño, será el empresario del discurso amoroso, que va a fructificar gracias al capital de lo Imaginario.

Andersen

Freud

3. En el incidente, no es la causa lo que me retiene y repercute en mí, es la estructura. Toda la estructura de la relación viene a mí como se tiende un mantel: sus resaltos, sus trampas, sus callejones sin salida (así, en la minúscula lente que adornaba el portaplumas de nácar, podía yo ver París y la Torre Eiffel). No recrimino, no sospecho, no busco las causas; veo con pavor la *extensión* de la situación en la que estoy preso; no soy el hombre del resentimiento, sino el de la fatalidad.

   (El incidente es para mí un signo, no un indicio: el elemento de un sistema, no la eflorescencia de una causalidad.)

4. A veces, histéricamente, mi propio cuerpo produce el incidente: una velada de la que anticipaba el goce, una declaración solemne de la

que esperaba un efecto benéfico, las bloqueo con un cólico, con una gripe: todos los sustitutos posibles de la afonía histérica.

FREUD, La interpretación de los sueños, 98.

El corazón

CORAZÓN. Esta palabra vale para toda clase de movimientos y de deseos, pero lo que es constante es que el corazón se constituya en objeto de donación —aunque sea mal apreciado o rechazado.

1. El corazón es el órgano del deseo (el corazón puede henchirse, desfallecer, etc., como el sexo), tal como es conservado, encantado, en el campo de lo Imaginario. ¿Qué van a hacer de mi deseo el mundo, el otro? He aquí la inquietud en que se concentran todos los movimientos del corazón, todos los "problemas" del corazón.

2. Werther se queja del príncipe**: "Él aprecia mi espíritu y mi talento más que este corazón, que sin embargo es mi único orgullo [...] ¡Ah!, lo que yo sé cualquier otro puede saberlo; mi corazón, soy el único que lo tengo." Me esperas allí donde no voy a ir: me amas allí donde no estoy. O más aún: el mundo y yo no nos interesamos en la misma cosa; y, para mi desgracia, esta cosa dividida soy yo; yo no me intereso (dice Werther) en mi espíritu; él no se interesa en mi corazón.

Werther

3. El corazón es eso que yo creo dar. Cada vez que esta donación me es devuelta sería poco decir, como Werther, que el corazón es lo que resta de mí, una vez despojado de todo el espíritu que se me presta y que no quiero: el corazón es lo que *me* queda, y este corazón que me queda sobre el corazón es el corazón oprimido: oprimido por el reflejo que lo ha colmado de sí mismo (sólo los enamorados y el niño tienen el corazón oprimido).

(X... debe partir por unas semanas y tal vez más; quiere, en el último momento, comprar un reloj para su viaje; la vendedora le hace mala cara: "¿Cuál quiere? ¿El mío? Usted debía ser muy joven cuando valían ese precio", etc.; ella no sabe que tengo el *corazón oprimido*.)

WERTHER, 67. 78

El cuerpo del otro

CUERPO. Todo pensamiento, toda emoción, todo interés suscitados en el sujeto amoroso por el cuerpo amado.

1. Su cuerpo estaba dividido: por una parte, su cuerpo propio —su piel, sus ojos—, tierno, cálido, y, por la otra, su voz, breve, contenida, sujeta a accesos de distanciamiento, su voz, que no daba lo que daba su cuerpo. O incluso: por un lado, su cuerpo mullido, tibio, justamente suave, afelpado, jugando con la timidez, y, por el otro, su voz —la voz, siempre la voz—, sonora, bien formada, mundana, etc.

Proust

2. A veces una idea se apodera de mí: me pongo a escrutar largamente el cuerpo amado (como el narrador ante el sueño de Albertina). *Escrutar* quiere decir *explorar:* exploro el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo adverso (soy parecido a esos chiquillos que desmontan un despertador para saber qué es el tiempo). Esta operación se realiza de una manera fría y asombrada; estoy calmo, atento, como si me encontraran ante un insecto extraño del que bruscamente *ya no tengo miedo.* Algunas partes del cuerpo son particularmente apropiadas para esta *observación:* las pestañas, las uñas, el nacimiento de los cabellos, los objetos muy parciales. Es evidente que estoy entonces en vías de fetichizar a un muerto. La prueba de ello es que, si el cuerpo que yo escruto sale de su inercia, si se pone *a hacer algo,* mi deseo cambia; si, por ejemplo, veo al otro *pensar,* mi deseo cesa de ser perverso, vuelve a hacerse imaginario, y regreso a una Imagen, a un Todo: una vez más, amo.

   (Veía todo su rostro, su cuerpo, fríamente: sus pestañas, la uña de su pulgar, la finura de sus cejas, de sus labios, el esmalte de sus ojos, un toque de belleza, una manera de extender los dedos al fumar; estaba fascinado —no siendo la fascinación, en suma, más que el extremo del desapego— por esta suerte de figurín coloreado, porcelanizado, vitrificado, en el que podía leer, sin comprender nada, *la causa de mi deseo.)*

La conversación

DECLARACIÓN. Propensión del sujeto amoroso a conversar abundantemente, con una emoción contenida, con el ser amado, acerca de su amor, de él, de sí mismo, de ellos: la declaración no versa sobre la confesión de amor, sino sobre la forma, infinitamente comentada, de la relación amorosa.

1. El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda una actividad discursiva viene a realzar discretamente, indirectamente, un significado único, que es "yo te deseo", y lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo hace estallar (el lenguaje goza tocándose a sí mismo); por otra parte, envuelvo al otro en mis palabras, lo acaricio, lo mimo, converso acerca de estos mimos, me desvivo por hacer durar el comentario al que someto la relación.

   (Hablar amorosamente es desvivirse sin término, sin crisis; es practicar una relación sin orgasmo. Existe tal vez una forma literaria de este *coitus reservatus:* es el galanteo.)

2. La pulsión de comentario se desplaza, sigue la vía de las sustituciones. En principio, discurro sobre la relación para el otro; pero también puede ser ante el confidente: de *tú* paso a *él.* Y después, de *él,* paso a *uno:* elaboro un discurso abstracto sobre el amor, una filosofía de la cosa, que no sería pues, en suma, más que una palabrería generalizada. Retomando desde allí el camino inverso, se podrá decir que todo propósito que tiene por objeto al amor (sea cual fuere el sesgo destacado) implica fatalmente una alocución secreta (me dirijo a alguien que ustedes no conocen pero que está ahí al final de mis máximas). En *El banquete,* esta alocución tal vez exista: sería a Agatón a quien Alcibíades interpelaría y desearía, ante los oídos de un analista, Sócrates.

   Lacan

   (La atopía del amor, la aptitud que lo hace escapar a todas las disertaciones, sería que *en última instancia* no es posible hablar de amor más que *según una estricta determinación alocutoria;* sea filosófico, gnómico, lírico o novelesco, hay siempre, en el discurso

sobre el amor, alguien a quien nos dirigimos. Este alguien pasó al estado de fantasma o de criatura venidera. Nadie tiene deseos de hablar del amor si no es *por* alguien.)

La dedicatoria

DEDICATORIA. Episodio de lenguaje que acompaña todo regalo amoroso, real o proyectado, y, más generalmente, todo gesto, efectivo o interior, por el cual el sujeto dedica alguna cosa al ser amado.

1. El regalo amoroso se busca, se elige y se compra dentro de la mayor excitación —excitación tal que parece ser del orden del goce. Calculo activamente si ese objeto complacerá, si no decepcionará, o si, por el contrario, pareciendo demasiado importante, no denunciará por sí mismo el delirio —o el embaucamiento en el que estoy aprisionado. El regalo amoroso es solemne; arrastrado por la metonimia *voraz* que regula la vida imaginaria, me transporto por entero en él. A través de ese objeto te doy mi Todo, te toco con mi falo; es por eso que estoy loco de excitación, que recorro las tiendas, que me obstino en encontrar el buen fetiche, el fetiche brillante, logrado, que se adaptará *perfectamente* a tu deseo.

   El regalo es caricia, sensualidad: vas a tocar lo que he tocado, una tercera piel nos une. Regalo a X... una pañoleta y la lleva puesta: X... me *regala* el hecho de llevarla; y, por otra parte, así es como, ingenuamente, lo concibe y lo dice. *A contrario:* toda moral de la pureza requiere que el regalo sea desenvuelto por la mano que lo da o que lo recibe: en la ordenación budista los objetos personales, las tres vestiduras, se le ofrecen al bonzo sobre angarillas; el bonzo las
Zen acepta tocándolas con un bastón, no con la mano; así, en el futuro, todo lo que le sea donado —y de lo que ha de vivir— será dispuesto sobre una tabla, en el suelo o sobre un abanico.

2. Tengo este miedo: que el objeto regalado no funcione bien a causa de una deficiencia maliciosa; si es un cofrecillo (hallado con tantos trabajos), por ejemplo, que no funcione la cerradura (las dueñas de la tienda son mujeres de mundo; y la tienda hasta se llama: "*Because I love*": ¿Será pues *porque amo,* que esto no funciona?). El goce del regalo, entonces, se apaga, y el sujeto sabe que lo que da, no lo posee.

Ph.S (No se regala más que un objeto: X... se está analizando, Y... quiere también hacerse analizar: ¿el análisis como un regalo de amor?)

   El regalo no es forzosamente una basura, pero tiene de todos modos

vocación de desperdicio: no sé qué hacer con el regalo que recibo, no se ajusta a mi espacio, estorba, está de más: "¡¿Qué voy a hacer con tu regalo?!" se convierte en la frase-farsa del regalo amoroso.

3. Es un argumento típico de la "escena" actuarle al otro lo que se le da (tiempo, energía, dinero, ingenio, otras relaciones, etc.); puesto que ello es provocar la réplica que hace funcionar toda escena: *¡Y yo! ¡y yo! ¡qué es lo que no te doy!* El regalo revela entonces la prueba de fuerza de la que es instrumento: "Te daré más de lo que me das y así te dominaré" (en los grandes *potlatchs* amerindios se llegaba así a incendiar aldeas, a degollar esclavos).
   Declarar lo que regalo es seguir el modelo familiar: *mira los sacrificios que hacemos por ti*; o más aún: *nosotros te hemos dado la vida (—Pero ¡qué voy a hacer yo, con la vida!,* etc.). Hablar el regalo es colocarlo en una economía de intercambio (de sacrificio, de subasta, etc.); a la que se opone el gasto silencioso.

4. "A ese dios, ¡oh Fedro!, dedico este discurso..." No se puede regalar lenguaje (¿cómo hacerlo pasar de una mano a otra?), pero se lo puede dedicar —puesto que el otro es un pequeño dios. El objeto obsequiado se reabsorbe en el decir suntuoso, solemne, de la consagración, en el gesto poético de la dedicatoria; el regalo se exalta en la sola voz que lo dice, si esta voz es *mesurada* (métrica); o aún: *cantada* (lírica); es el principio mismo del *Himno.* No pudiendo dar nada, dedico la dedicatoria misma, en la que se absorbe todo lo que tengo que decir:

Banquete R.H.

"A la muy querida, a la muy bella,
Que colma mi corazón de claridad,
Al ángel, al ídolo inmortal..."

Baudelaire

   El canto es el suplemento precioso de un mensaje vacío, enteramente contenido en su intención, puesto que lo que regalo cantando es a la vez mi cuerpo (a través de mi voz) y el mutismo con que lo golpeas. (El amor es mudo, dice Novalis; sólo la poesía lo hace hablar.) *El canto no quiere decir nada:* por eso entenderás finalmente que te lo doy; tan inútil como la hebra de lana, el guijarro, que el niño tiende a su madre.

5. Impotente para enunciarse, para enunciar, el amor quiere sin embargo pregonarse, exclamarse, escribirse por todas partes: *"all'acqua, alfombra, ai monti, ai jiori, all'erbe, ai jonti, all'eco, olí'aria, ai venti..."* No bien el sujeto amoroso crea o elabora una obra

Bodas de Fígaro

cualquiera, se apodera de él una pulsión de dedicatoria. Lo que hace, quiere inmediatamente, incluso por anticipado, regalarlo a quien ama, a aquel por quien ha trabajado, o trabajará. El encabezado del nombre dirá el regalo.

Sin embargo, salvo el caso del Himno, que confunde el envío y el texto mismo, lo que sigue a la dedicatoria (a saber, la obra misma) tiene poca relación con esa dedicatoria. El objeto que regalo no es ya tautológico (te doy lo que te doy) sino *interpretable*; hay un sentido (los sentidos) que desborda con mucho su intención; por más que escriba tu nombre sobre mi obra, ésta ha sido escrita para "ellos" (los otros, los lectores). Es pues por una fatalidad de la escritura misma que no se puede decir de un texto que es amoroso, sino solamente, como máximo, que ha sido hecho "amorosamente", como un pastel o una pantufla bordada.
E incluso: ¡menos aún que una pantufla! Puesto que la pantufla ha sido hecha para tu pie (tu medida y tu placer); el pastel ha sido hecho o elegido para tu gusto: hay una cierta adecuación entre esos objetos y tu persona. Pero la escritura no dispone de esta complacencia. La escritura es seca, obtusa; es una especie de apisonadora; sigue su curso, indiferente, sin delicadeza; mataría "padre, madre, amante", antes que desviarse de su fatalidad (por lo demás enigmática). Cuando escribo, debo rendirme a esta evidencia (que, según mi Imaginario, me desgarra): no hay ninguna benevolencia en la escritura sino más bien un terror: sofoca al otro, que, lejos de percibir en ella la donación, lee una afirmación de dominio, de poder, de goce, de soledad. De ahí la cruel paradoja de la dedicatoria: quiero regalarte a cualquier precio lo que te asfixia.

(Comprobamos a menudo que un sujeto que escribe no posee para nada la escritura de su imagen privada: quien me ama "por mí mismo", no me ama por mi escritura (y yo sufro por ello). ¡Es indudable que amar a la vez dos significantes en el mismo cuerpo resulta demasiado! Eso lo sabe cualquiera. Y si por excepción se produce, es la Coincidencia, el Soberano Bien.)

6. No puedo pues darte lo que he creído escribir para ti; a ello debo rendirme: la dedicatoria amorosa es imposible (no me contentaría con un encabezado mundano, perezoso de dedicar te una obra que se nos escapa a los dos). La operación en la que se apresa al otro no es un encabezado. Es, más profundamente, una inscripción: el otro está inscrito, se ha inscrito en el texto, dejó ahí su huella, múltiple. Si, de ese libro, tú no fueras más que quien lo dedica, no saldrías de tu dura

Pasolini

condición de *objeto* (amado) —de dios—; pero tu presencia en el texto, por lo mismo que eres allí irreconocible, no es la de una figura analógica, la de un fetiche: es la de una fuerza, que no está, desde ese momento, segura. Poco importa, pues, que te sientas continuamente reducido al silencio, que tu propio discurso te parezca ahogado bajo el discurso, monstruoso, del sujeto amoroso: en *Teorema* el "otro" no habla, pero inscribe algo en cada uno de los que lo desean —opera lo que los matemáticos denominan una catástrofe (la descomposición de un sistema por otro): es verdad que ese mudo es un ángel.

ZEN: Percheron, 99.
PH. S.: conversación.
BANQUETE: discurso de Agatón, 101.
R. H.: conversación.
BODAS DE FÍGARO: aria de Querubín (acto I).

“Somos nuestros propios demonios”

DEMONIOS. A veces le parece al sujeto amoroso que esta poseído por un demonio de lenguaje que lo impulsa a herirse a sí mismo y a expulsarse —según una expresión de Goethe— del paraíso que, en otros momentos, la relación amorosa constituye para él.

1. Una fuerza precisa arrastra a mi lenguaje hacia el mal que puedo hacerme a mí mismo: el régimen motor de mi discurso es el piñón libre: el lenguaje actúa como bola de nieve, sin ningún pensamiento táctico de la realidad. Trato de hacerme daño, me expulso a mí mismo de mi paraíso, afanándome en suscitar en mí las imágenes (de celos, de abandono, de humillación) que pueden herirme; y la herida abierta, la mantengo, la alimento con otras imágenes, hasta que otra herida viene a producir un efecto de diversión.

Goethe

2. El demonio es plural (“mi nombre es Legión”, *Lucas, 8, 30)*. Cuando se rechaza a un demonio, cuando por fin le impongo silencio (por azar o por lucha), hay otro que levanta la cabeza a la vera y se pone a hablar. La vida demoníaca de un enamorado es semejante a la superficie de una sulfatara; grandes burbujas (candentes y cenagosas) estallan una tras otra; cuando una cae y se apaga, regresa a la masa, otra, más lejos, se forma, se infla. Las burbujas “Desesperación”, “Celos”, “Incompatibilidad”, “Deseo”, “Comportamiento incierto”, “Miedo de perder la dignidad” (el más avieso de los demonios) hacen “plop” una tras otra, en un orden indeterminado: el *desorden* mismo de la Naturaleza.

3. ¿Cómo rechazar un demonio (viejo problema)? Los demonios, sobre todo si son de lenguaje (¿y de qué otra cosa serían?), se combaten por el lenguaje. Puedo pues esperar exorcizar (por mí mismo) la palabra demoníaca que se me sugiere sustituyéndola (si tengo el talento del lenguaje) por otra palabra, mas apacible (me encamino a la eufemia). De esta manera: yo creía por fin haber salido de la crisis y he aquí que —favorecido por un largo viaje en automóvil— se apodera de mí un desasosiego, no ceso de agitarme en el pensamiento, el deseo, el disgusto, la agresión del otro; y agrego a estas heridas el desánimo de comprobar que *reincido;* pero el vocabulario francés es una verdadera

farmacopea (veneno por un lado, remedio por el otro): no, no es una recaída, no es sino un último *estremecimiento* del demonio anterior.

GOETHE: "Somos nuestros propios demonios, nos expulsamos de nuestro paraíso" *(Werther,* nota 93).

Domnei

DEPENDENCIA. Figura en la cual la opinión *ve* la condición misma del sujeto amoroso, sojuzgado al objeto amado.

Cortezia
Banquete

1. La mecánica del vasallaje amoroso exige una futilidad sin fondo. Puesto que para que la dependencia se manifieste en su pureza es necesario que estalle en las circunstancias más irrisorias, y devenga inconfesable a fuerza de pusilanimidad: esperar un llamado telefónico es de algún modo una dependencia demasiado burda; es necesario que la afine, sin límites: me impacientaré pues ante el comadreo que, en la farmacia, retarda mi regreso junto al aparato al que estoy esclavizado; y, como ese llamado telefónico, que no quiero perder, me aportará alguna nueva ocasión de someterme, se diría que actúo enérgicamente para preservar el espacio mismo de la dependencia y permitir a tal dependencia que se ejerza: estoy enloquecido de dependencia, pero además —otra fortificación—, estoy humillado por ese enloquecimiento.

   (Si asumo mi dependencia es porque para mí se trata de un medio a través del cual *declarar* mi demanda: en el campo amoroso la futilidad no es una "debilidad" o un "ridículo": es un signo de fuerza: cuanto más fútil es, más declara y más se afirma como fuerza.)

2. Al otro se le asigna un hábitat superior, un Olimpo donde todo se decide y de donde todo desciende sobre mí. Esos descensos de decisión son a veces escalonados, encontrándose el otro mismo sujeto a una instancia que lo supera, de manera que estoy sujeto dos veces: de quien amo y de quien él depende. Entonces comienzo a refunfuñar; puesto que la decisión superior de la que soy el objeto último, y que me apabulla, me parece esta vez completamente injusta: ya no estoy en la Fatalidad que me elegí en mi papel de buen sujeto trágico. Estoy sometido a ese estadio histórico en que el poder aristocrático comienza a sufrir los primeros golpes de la reivindicación democrática: *"No hay razón para que sea yo quien, etc."*

   (La elección de las vacaciones, con su complicado calendario, en tal o cual red de la que me encuentro formando parte, favorece a las mil maravillas esas primeras reivindicaciones.)

CORTEZIA: el amor cortesano está fundado en el vasallaje amoroso *(Domnei* o *Donnoi).*
BANQUETE, 59.

El desollado

DESOLLADO. Sensibilidad especial del sujeto amoroso que lo hace vulnerable, ofrecido en carne viva a las heridas más ligeras.

1. Soy "una masa de sustancia irritable". No tengo piel (salvo para las caricias). Tal es —parodiando al Sócrates de *Fedra*— el Desollado, y no el Emplumado, como habría que decir hablando del amor.

Freud

La resistencia de la madera no es la misma según la dirección en que se hunde el clavo: la madera no es isótropa. Yo tampoco; tengo mis "puntos delicados". La carta geográfica de esos puntos sólo yo la conozco, y por ella me guío, evitando, buscando esto o aquello, según conductas exteriormente enigmáticas; desearía que se distribuyera preventivamente este mapa de acupuntura moral a mis nuevos conocidos (que, por otra parte, podrían utilizarlo *también* para hacerme sufrir más).

R.H.

Para encontrar la veta de la madera (si no se es ebanista), basta hundir un clavo y ver si entra bien. Para identificar mis puntos débiles existe un instrumento que semeja un clavo: es la broma: yo la soporto mal. El Imaginario es, en efecto, una materia seria (nada que ver con el "espíritu serio": el enamorado no es hombre de buena conciencia): el niño que está en la luna (el *lunar)* no es juguetón; estoy, del mismo modo, cerrado al juego: no sólo el juego amenaza incesantemente con hacer aflorar uno de mis puntos débiles sino que inclusive todo aquello con lo que el mundo se entretiene me parece siniestro; no se me puede contrariar a mansalva: ¿vejable, susceptible? Más bien tierno, blando, como la fibra de ciertas maderas.

Winnicott

(El sujeto que está bajo la influencia del Imaginario "no da" en el juego del significante: sueña poco, no practica el retruécano. Si escribe, su escritura es llana como una Imagen, quiere siempre restaurar una superficie legible de las palabras: anacrónica, en suma, en relación con el texto moderno, que se definiría, *a contrario,* por la abolición del Imaginario: basta de novela, basta de Imagen simulada: puesto que la Imitación, la Representación, la Analogía son formas de la coalescencia: pasadas de moda.)

FREUD, *Essais de psychanalyse*, 32.
R. H.: conversación.
WINNICOTT, *Fragment d'une analyse* (comentado por J.-L. B.).

El alba

DESPERTAR. Modos diversos bajo los cuales el sujeto amoroso se vuelve a encontrar, al despertar, sitiado por la inquietud de su pasión.

Werther

S.S

Werther

1. Werther habla de su fatiga ("Déjame sufrir hasta el fin: a despecho de toda mi fatiga, tengo todavía bastante fuerza para llegar allí"). El desvelo amoroso implica un desgaste que afecta al cuerpo tan duramente como un trabajo físico. "Sufría tanto, dice alguien, luchaba de tal modo durante todo el día con la imagen del ser amado, que, por la noche, dormía muy bien." Y Werther, poco antes de suicidarse, se acuesta y duerme prolongadamente.

Stendahl

2. Despertares tristes, despertares desgarradores (de ternura), despertares blancos, despertares inocentes, despertares pánicos (Octavio se despierta de un desmayo: "De golpe sus desdichas se presentaron ante su pensamiento: no se muere de dolor, o hubiese muerto en ese instante").

WERTHER, 103.
S. S.: referido por S. S.
WERTHER, 140.
STENDHAL, *Armance,* 115.

El mundo atónito

DESREALIDAD. Sentimiento de ausencia, disminución de realidad experimentado por el sujeto amoroso frente al mundo.

1. I. "Espero un llamado telefónico y esta espera me angustia más que de costumbre. Intento hacer algo y no lo logro. Me paseo en mi habitación: todos los objetos —cuya familiaridad habitualmente me reconforta—, los techos grises, los ruidos de la ciudad, todo me parece inerte, aislado, atónito como un astro desierto, como una Naturaleza que el hombre no hubiera jamás habitado."

   II. "Hojeo el álbum de un pintor que amo; no puedo hacerlo más que con indiferencia. Apruebo esa pintura, pero las imágenes están heladas y eso me aburre."

   III. "En un restaurante atestado, con amigos, sufro (palabra incomprensible para quien no está enamorado). El sufrimiento me viene del gentío, del ruido, del decorado (kitsch). Una capa de irreal cae sobre mí de los candiles, de los plafones de vidrio."

   IV. "Estoy solo en un café. Es domingo, a la hora del desayuno. Del otro lado del cristal, sobre un cartel mural, Coluche gesticula y se hace el idiota. Tengo frío."

Sartre

(El mundo está lleno sin mí, como en *La náusea*; juega a vivir detrás de un vidrio; el mundo está en un acuario; lo veo muy cerca y sin embargo aislado, hecho de otra sustancia; elijo continuamente fuera de mí mismo, sin vértigo, sin neblina, en la precisión, como si estuviera drogado. "¡Oh!, cuando esta magnífica Naturaleza, desplegada ante mí, me parece tan glacial como una miniatura cubierta de barniz... ")

Werther

2. Toda conversación general en la que estoy obligado a asistir (si no a participar) me desuella, me deja aterido. Me parece que el lenguaje de los otros, del que estoy excluido, esos otros lo sobremplean irrisoriamente: afirman, contestan, presumen, alardean. ¿Qué tengo que ver con Portugal, el cariño a los perros o el último *Petit Rapporteur?* Vivo el mundo —el otro mundo— como una histeria generalizada.

3. Para salvarme de la desrealidad —para retrasar su llegada— intento comunicarme con el mundo a través del mal humor. *Pronuncio discursos* contra cualquier cosa: "Al desembarcar en Roma es toda Italia la que veo deteriorarse bajo mis ojos; ninguna mercancía, detrás de su vitrina, llama la atención; a lo largo de la via del Condotti, donde compré hace diez años una camisa de seda y finos calcetines de verano, no encuentro más que objetos de Uniprix. En el aeropuerto el taxi me pidió catorce mil liras (en lugar de siete mil) porque era 'Corpus Christi'. Ese país pierde en los dos planos: elimina la diferencia de los gustos pero no la división de las clases, etc." Basta, por otra parte, que vaya un poco más lejos para que esta agresividad, que me mantenía vivo, comunicado con el mundo, vuelva al abandono: entro en las aguas taciturnas de la desrealidad. "Piazza del Popólo (es feriado), todo el mundo habla, se encuentra en estado de exhibición (¿no es eso el lenguaje: un estado de exhibición?), familias, familias, *maschi* pavoneándose, muchedumbre triste y agitada, etc." Estoy de sobra, pero, doble duelo, aquello de lo que soy excluido no me inspira deseos. Todavía esta manera de hablar, mediante un último hilo de lenguaje (el de la buena frase), me retiene al borde de la realidad que se aleja y se hiela poco a poco, como la miniatura vidriada del joven Werther (la Naturaleza, hoy, es la Ciudad).

Pasolini

4. Sufro la realidad como un sistema de poder. Coluche, el restaurante, el pintor, Roma en día feriado, todos me imponen su sistema de ser; son *mal criados.* ¿La descortesía no es solamente: una *plenitud?* El mundo está completo, la plenitud es su sistema, y, como una última ofensa, ese sistema se presenta como una "naturaleza" con la que debo mantener buenas relaciones: para ser "normal" (exento de amor) me sería necesario encontrar divertido a Coluche, bueno el restaurante J., bella la pintura de T. y animada la fiesta del "Corpus Christi": no solamente sufrir el poder sino incluso entrar en simpatía con él: ¿"amar" la realidad? ¡Qué tedio para el enamorado (por la *virtud* de lo amoroso)! Es Justine en el convento de Sainte-Marie-des-Bois.

   Mientras percibo al mundo como hostil permanezco ligado a él: *no estoy loco.* Pero, a veces, agotado el mal humor, no tengo ya ningún lenguaje: el mundo no es "irreal" (podría entonces hablarlo: hay artes de lo irreal, y son las mayores), sino desreal: lo real ha huido de él, a ninguna parte, de modo que ya no tengo ningún sentido (ningún paradigma) a mi disposición; *no alcanzo* a definir mis relaciones con Coluche, el restaurante, el pintor, la Piazza del Popólo. ¿Qué relación

puedo tener con un poder si no soy ni su esclavo, ni su cómplice, ni su testigo?

5. Desde mi lugar, en el café, del otro lado del vidrio, veo a Coluche que está allí, estereotipado, laboriosamente extravagante. Lo encuentro idiota en segundo grado: idiota por representar al idiota. Mi mirada es implacable, como la de un muerto; no me divierte ningún teatro, así sea risible, no acepto ningún guiño; estoy cerrado a todo "tráfico asociativo": en su cartel, Coluche no me hace participar: mi conciencia está separada en dos por el vidrio del café.

Freud

6. Tan pronto el mundo es *irreal* (lo hablo de una manera diferente) como *desreal* (lo hablo con dificultad).
No es (se dice) la misma retirada de la realidad. En el primer caso, el rechazo que opongo a la realidad se pronuncia a través de una *fantasía:* todo mi entorno cambia de valor con relación a una función que es el Imaginario; el enamorado se separa entonces del mundo, lo irrealiza porque fantasea, por otra parte, las peripecias o las utopías de su amor; se entrega a la Imagen, en relación con lo cual todo "real" lo perturba. En el segundo caso pierdo también lo real, pero ninguna sustitución imaginaria viene a compensar esta pérdida: sentado ante el cartel de Coluche no "sueño" (ni siquiera en el otro); no estoy siquiera ya en lo Imaginario. Todo está coagulado, petrificado, inmutable, es decir *insustituible:* el Imaginario está (transitoriamente) precluido. En un primer momento estoy neurótico, irrealizo; en el segundo momento estoy loco, desrealizo.

Lacan

(Sin embargo, si llego, por alguna habilidad de escritura, a *decir* esta muerte, comienzo a revivir; puedo plantear antítesis, liberar exclamaciones, puedo cantar: "¡Era azul el cielo y grande la esperanza!/La esperanza ha huido, vencida, hacia el cielo negro", etc.)

Verlaine

7. Lo irreal se dice, abundantemente (mil novelas, mil poemas). Pero lo desreal no se puede decir; porque si lo digo (si lo señalo, incluso con una frase torpe o demasiado literaria), salgo de lo desreal. Heme aquí en la fonda de la estación de Lausana; en la mesa vecina, dos naturales del cantón de Vaud charlan; bruscamente, para mí, caída libre en el agujero de la desrealidad; pero a esta caída, muy rápida, puedo darle su insignia; la desrealidad, me digo, es esto: "un estereotipo muy espeso dicho por una voz suiza en la fonda de la estación de Lausana". En el lugar de ese agujero acaba de surgir un real muy vivo: el de la Frase (un loco que escribe no es jamás

completamente loco; es un *falsificador:* ningún Elogio de la Locura es posible).

8. A veces, en el instante de un relámpago, me despierto y revierto mi caída. A fuerza de esperar con angustia en la habitación de un gran hotel desconocido, en el extranjero, lejos de todo mi pequeño mundo habitual, de repente brota en mí una frase potente: *"Pero ¿qué demonios hago allí?"* Es el amor lo que parece entonces *desreal.*

Lautréamont

(¿Dónde están "las cosas"? ¿En el espacio amoroso, o en el espacio mundano? ¿Dónde está "el pueril reverso de las cosas"? ¿Qué es lo pueril? ¿Es "cantar el tedio, los dolores, las tristezas, las melancolías, la muerte, las tinieblas, lo sombrío", etc. —todo eso que, según se dice, hace el enamorado? ¿Es, por el contrario, hablar, parlotear, cotorrear, espulgar al mundo, sus violencias, sus conflictos, sus apuestas, *su generalidad* – todo eso que hacen los otros?

FREUD, *Essais de psychanalyse*, 32.
R. H.: conversación.
WINNICOTT, *Fragment d'une analyse* (comentado por J.-L. B.).
WERTHER, 102.
FREUD: "tráfico asociativo"; Freud a propósito de la histeria y de la hipnosis (¿o Chertok, a propósito de la hipnosis?).
LACAN, *Le Séminaire,* I, 134.
VERLAINE: "Colloque sentimental", *Les fêtes galantes*, 121.

¿Dolido?

DOLIDO. Imaginándose muerto, el sujeto amoroso ve la vida del ser amado continuar como si nada hubiera ocurrido.

1. Werther sorprende a Carlota y a una de sus amigas charlando; hablan con indiferencia de un moribundo: "Y sin embargo [...] ¿si

Werther

hoy tú partieras, si te alejaras de su círculo? [...] ¿Tus amigos lo sentirían, hasta qué punto sentirían el vacío que tu pérdida causaría en su destino? ¿Cuánto tiempo?..." No es que yo me imagine desapareciendo sin producir pesadumbre: la necrología es segura: es más bien que a través del luto mismo, que no niego, *veo* la vida de los otros continuar, sin cambio; los veo perseverar en sus ocupaciones, en sus pasatiempos, en sus problemas, frecuentar los mismos lugares, los mismos amigos; nada cambiaría en el contenido de su existencia. Del amor, asunción demencial de la Dependencia (tengo *absoluta* necesidad del otro), surge cruelmente la posición adversa: nadie tiene verdaderamente necesidad de mí.

J.- L. B

(Sólo la Madre puede lamentar: estar deprimido, se dice, es llevar la figura de la Madre tal como me imagino que me llorará para siempre: imagen inmóvil, muerta, salida de la *Nekuia;* pero los otros no son la Madre: para ellos el luto, para mí la depresión.)

2. Lo que aumenta el pánico de Werther es que el moribundo (en quien

Etimología

se proyecta) es apresado por un papear: Carlota y sus amigas son "buenas mujercitas" que hablan fútilmente de la muerte. Me veo comido de dientes afuera por la palabra de los otros, disuelto en el éter de las Habladurías. Y las habladurías continuarán sin que yo sea ya, desde hace tiempo, el objeto: una energía lingual, fútil e incansable, podrá más que mi recuerdo mismo.

WERTHER, 99.
J.-L. B.: conversación.
ETIMOLOGÍA: "papear" (ant. "charlar" o "hablar confusamente"): *pappa,* papilla; *pappare,* probar con la punta de la lengua, parlotear y comer.

Novela/drama

DRAMA. El sujeto amoroso puede escribir por sí mismo su novela de amor. Sólo una forma muy arcaica podría recoger el acontecimiento que declama sin poder contarlo.

Werther

1. En las cartas que envía a su amigo, Werther narra al mismo tiempo los sucesos de su vida y los efectos de su pasión; pero es la literatura la que gobierna esa combinación. Puesto que si yo llevo un diario se puede dudar de que ese diario relate, hablando con propiedad, *acontecimientos.* Los acontecimientos de la vida amorosa son tan fútiles que no acceden a la escritura sino a través de un inmenso esfuerzo: uno se desalienta de escribir lo que, *al escribirse,* denuncia su propia chatura: "Encontré a X... en compañía de Y...", "Hoy, X... no me ha telefoneado", "X... estaba de mal humor", etc.: ¿quién reconocería en esto una historia? El acontecimiento, ínfimo, no existe más que a través de su repercusión, enorme: *Diario de mis repercusiones* (de mis heridas, de mis alegrías, de mis interpretaciones, de mis razones, de mis veleidades): ¿quién comprendería algo en él? Sólo el Otro podría escribir mi novela.

Nietzsche

2. Como Relato (Romance, Pasión), e] amor es una historia que se cumple, en el sentido sagrado: es un *programa* que debe ser recorrido. Para mí, por el contrario, esta historia *ya ha tenido lugar;* porque lo que es acontecimiento es el arrebato del que he sido objeto y del que ensayo (y yerro) el después. El enamoramiento es un *drama,* si devolvemos a esta palabra el sentido arcaico que le dio Nietzsche: "El drama antiguo tenía grandes escenas declamatorias, lo que excluía la acción (ésta se producía *antes o iras* la escena)." El rapto amoroso (puro momento hipnótico) se produce *antes* del discurso y *tras* el proscenio de la conciencia: el "acontecimiento" amoroso es de orden hierático: es mi propia leyenda local, mi pequeña historia sagrada lo que yo me declamo a mí mismo, y esta declamación de un hecho consumado (coagulado, embalsamado, retirado del hacer pleno) es el discurso amoroso.

NIETZSCHE. *Le cas Waguer,* 38. 106

¡Qué azul era el cielo!

ENCUENTRO. La figura remite al tiempo feliz que siguió inmediatamente al primer rapto, antes que nacieran las dificultades de la relación amoro sa.

1. Aunque el discurso amoroso no sea más que un polvo de figuras que se agitan según un orden imprevisible a la manera de las trayectorias de una mosca en una habitación, puedo asignar al amor, al menos retrospectivamente, imaginariamente, un devenir regulado: es por ese fantasma *histórico* que a veces hago de él: una aventura. La jornada amorosa parece entonces seguir tres etapas (o tres actos): está en primer lugar, instantánea, la captura (soy raptado por una imagen); viene entonces una serie de encuentros (citas, conversaciones telefónicas, cartas, pequeños viajes), en el curso de los cuales "exploro" con embriaguez la perfección del ser amado, es decir la adecuación inesperada de un objeto a mi deseo: es la dulzura del comienzo, el tiempo propio del idilio. Ese tiempo feliz toma su identidad (su clausura) de que se opone (al menos en el recuerdo) a la "secuela": "la secuela" es el largo reguero de sufrimientos, heridas, angustias, desamparos, resentimientos, desesperaciones, penurias y trampas de que soy presa, viviendo entonces sin cesar bajo la amenaza de una ruina que asolana a la vez al otro, a mi mismo y al encuentro prestigioso que en un comienzo nos ha descubierto el uno al otro.

Ronsard

2. Hay enamorados que no se suicidan: es posible que yo salga de ese "túnel" que sigue al encuentro amoroso: vuelvo a ver el día, sea que logre darle al amor infortunado una salida dialéctica (conservando el amor, pero desembarazándome de la hipnosis), o bien que abandonando este amor, vuelva a iniciar la jornada, buscando reiterar, con otros, el encuentro del que guardo el deslumbramiento: puesto que ese encuentro pertenece al orden del "primer placer" y yo no tengo tregua que no vuelva: afirmo la afirmación, recomienzo, sin repetir.

   (El encuentro irradia; más tarde, en el recuerdo, el sujeto convertirá en un momento los tres momentos de la jornada amorosa; hablará del "túnel deslumbrante del amor".)

3. En el encuentro, me maravillo de haber hallado a alguien que,

mediante pinceladas sucesivas y logradas una vez tras otra, sin desfallecimientos, acabe el cuadro de mi fantasma; soy como un jugador cuya suerte no se desmiente nunca y le hace apoderarse del pequeño fragmento que completará de primera intención el rompecabezas de su deseo. Es un descubrimiento progresivo (y como una verificación) de las afinidades, complicidades e intimidades que podré cultivar eternamente (según pienso) con un otro, en trance de convertirse, desde luego, en "mi otro": voy íntegramente hacia este descubrimiento (me estremece sólo pensarlo), al punto que toda curiosidad intensa por un ser encontrado vale en suma por el amor (es precisamente amor lo que experimenta hacia el viajero Chateaubriand un joven Peloponense, que observa ávidamente el menor de sus gestos y lo sigue hasta su partida). Durante el encuentro descubro a cada instante en el otro un otro yo: *¿Quieres eso? ¡Vaya, yo también! ¿No te gusta esto? ¡A mí tampoco!* Cuando Bouvard y Pécuchet se encuentran no dejan de hacer el recuento, con admiración, de sus gustos comunes: es, uno conjetura, una verdadera escena de amor. El Encuentro hace pasar sobre el sujeto amoroso (ya raptado) la estupefacción de un azar sobrenatural: el amor pertenece al orden (dionisiaco) del Golpe de dados.

Chateaubriand

Bouvard et Pécuchet

(Ni uno ni otro se conocen todavía. Es preciso pues relatarlo: "He aquí lo que soy." Es el goce narrativo, lo que a la vez colma y retarda el saber, en una palabra, lo que *reenvida.* En el encuentro amoroso me reanimo incesantemente, soy *ligero.)*

R.H.

RONSARD: "Cuando fui presa en el dulce comienzo
De una dulzura tan dulcemente dulce..."
(Doux ful le trait).

CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem,* 832.

R. H.: conversación.

El buque fantasma

ERRABUNDEO. Aunque todo amor sea vivido como único y aunque el sujeto rechace la idea de repetir lo más tarde en otra parte, sorprende a veces en él una suerte de difusión del deseo amoroso; comprende entonces que está condenado a errar hasta la muerte, de amor en amor.

1. ¿Cómo terminar un amor? —¿Cómo, entonces termina? En suma, nadie —salvo los otros— sabe nunca nada de eso; una especie de inocencia oculta el fin de esta cosa concebida, afirmada, vivida según la eternidad. Sea lo que fuere del objeto amado, que desaparezca o pase a la región Amistad, de todas maneras, no lo veo desvanecerse: el amor que ha terminado se aleja hacia otro mundo a la manera de un navío espacial que cese de parpadear: el ser amado resonaba como un clamor y helo aquí de golpe *apagado* (el otro no desaparece jamás cuándo y cómo se lo espera). Este fenómeno resulta de una limitación del discurso amoroso: no puedo yo mismo (sujeto enamorado) construir hasta el fin mi historia de amor: no soy su poeta (el recitador) más que para el comienzo; el fin de esta historia, exactamente igual que mi propia muerte, pertenece a los otros: a ellos corresponde escribir la novela, relato exterior, mítico.

2. Actúo siempre —me obstino en actuar, por más que se me diga y sean cuales fueren mis propios desalientos— como si el amor pudiera un día colmarme, como si el Soberano Bien fuera posible. De ahí esa curiosa dialéctica que hace suceder sin obstáculo el amor absoluto al amor absoluto, como si, a través del amor, accediera yo a otra lógica (donde el absoluto no estuviera obligado a ser único), a otro tiempo (de amor en amor, vivo instantes verticales), a otra música (ese sonido, sin memoria, separado de toda construcción, olvidado de lo que le precede y le sigue, ese sonido es en sí mismo musical). Busco, comienzo, pruebo, voy más lejos, corro, pero nunca sé que termino: del Ave Fénix no se dice que muere sino solamente que renace (¿puedo, pues, renacer sin morir?).

Werther

Desde el momento en que no soy colmado y sin embargo *no me mato,* el errabundeo amoroso es fatal. Werther mismo lo ha conocido —pasando de la "pobre Leonor" a Carlota; el movimiento, es cierto, se vio frenado, pero si hubiera sobrevivido, Werther habría escrito las mismas cartas a otra mujer.

R.S.B.
Wagner

3. El errabundeo amoroso tiene, sí, aspectos cómicos: parece un ballet, más o menos rápido según la velocidad del sujeto infiel, pero es también una gran ópera. El Holandés maldito está condenado a errar por el mar mientras no haya encontrado una mujer de una fidelidad eterna. Soy el Holandés Errante; no puedo parar de errar (de amar) en virtud de un viejo signo que me consagra, desde los tiempos remotos de mi infancia profunda, al dios Imaginario, afligiéndome con una compulsión de palabra que me lleva a decir "Te amo", de escala en escala, hasta que otro recoja esta palabra y me la devuelva; pero nadie puede asumir la respuesta imposible (de una completez insostenible), y el errabundeo continúa.

Benjamín
Constant

4. A lo largo de una vida, todos los "fracasos" amorosos se parecen (y con razón: todos proceden de la misma falla). X... e Y... no han sabido (podido, querido) responder a mi "demanda", adherir a mi "verdad"; no han cambiado un ápice su sistema; para mí, uno no hizo sino repetir al otro. Y sin embargo, X... e Y... son incomparables; es de su diferencia, modelo de una diferencia infinitamente renovada, de donde extraigo la energía para recomenzar. La "mutabilidad perpetua" *(in inconstantia constans)* de la cual estoy animado, lejos de comprimir a todos los que encuentro bajo un mismo tipo funcional (no responder a mi demanda), disloca con violencia su falsa comunidad: el errabundeo no alinea, seduce: lo que vuelve es el matiz. Voy así, hasta el final del tapiz, de un matiz a otro (el matiz es el último estado del color que no puede ser nombrado; el matiz es lo Intratable).

R. S. B.: conversación.

Hacer una escena

ESCENA. La figura apunta a toda "escena" (en el sentido restringido del término) como intercambio de cuestionamientos recíprocos.

1. Cuando dos sujetos disputan de acuerdo con un intercambio regulado de réplicas y con vistas a tener la "última palabra", estos dos sujetos están *ya* casados: la escena es para ellos el ejercicio de un derecho, la práctica de un lenguaje del que son copropietarios; *cada uno a su turno* dice la escena, lo que quiere decir: *jamás tú sin mí,* y recíprocamente. Tal es el sentido de lo que se llama eufemísticamente el *diálogo:* no escucharse el uno al otro sino servirse en común de un principio igualitario de repartición de los bienes de palabra. Los participantes saben que el enfrentamiento al que se entregan y que no los separará es tan inconsecuente como un goce perverso (la escena sería una manera de darse placer sin el riesgo de engendrar niños).

Nietzsche

Jakobson

Con la primera escena, el lenguaje comienza su larga carrera de cosa agitada e inútil. Es el diálogo (la justa de dos actores) lo que ha corrompido *a* la Tragedia incluso antes de que; llegara súbitamente Sócrates. El monólogo es así rechazado hacia los límites mismos de la humanidad: hacia la tragedia arcaica, hacia ciertas formas de esquizofrenia, hacia el soliloquio amoroso (durante tanto tiempo al menos como "sostenga" mi delirio y no ceda al deseo de atraer al otro hacia una polémica regulada de lenguaje). Es como si el proto-actor, el loco y el enamorado rehusaran erigirse en héroes de la palabra y servirse de la lengua adulta, de la lengua social inspirada por la malvada Eris: la de la neurosis universal.

Werther

2. *Werther* es puro discurso del sujeto amoroso: el monólogo (idílico, angustiado) no se rompe más que una vez, al final, poco antes del suicidio: Werther visita a Carlota, quien le pide que no la vuelva a ver antes del día de Navidad, significándole de ese modo que debe espaciar sus visitas y que su pasión no será ya en adelante aceptada: a lo que sigue una escena.

La escena parte de una diferencia: Carlota está molesta, Werther está excitado, y la molestia de Carlota excita todavía más a Werther: la escena no tiene pues sino un solo sujeto, dividido por un diferencial de energía (la escena es *eléctrica).* Para que ese desequilibrio sea puesto en movimiento (como un motor), para que la escena adquiera

su velocidad adecuada, es preciso un señuelo, que cada uno de los dos participantes se esfuerce en atraer hacia su campo; ese señuelo es comúnmente un hecho (que uno afirma y el otro niega) o una decisión (que uno impone y que el otro rechaza: en *Werther,* espaciar deliberadamente las visitas). El acuerdo es lógicamente imposible en la medida en que lo que se discute no es el hecho o la decisión, es decir algo que está fuera del lenguaje, sino solamente lo que lo precede: la escena no tiene objeto o al menos lo pierde muy rápidamente: ella es ese lenguaje cuyo objeto se ha perdido. Es propio de la réplica no tener ningún fin demostrativo, persuasivo, sino solamente un origen, y que este origen no sea jamás sino inmediato: en la escena, me adhiero a lo que acaba de ser dicho. El sujeto (dividido y sin embargo común) de la escena enuncia mediante dísticos: es la esticomitis, modelo arcaico de todas las escenas del mundo (cuando estamos en estado de escena, hablamos por "rangos" de palabras). Sin embargo, sea cual fuere la regularidad de esta mecánica, es muy necesario que el diferencial de partida se repita en cada dístico: así, Carlota lleva siempre su parte hacia proposiciones generales ("Me deseas porque es imposible") y Werther hace girar siempre la suya en torno a la contingencia, diosa de las heridas amorosas ("La decisión debe venir de Alberto"). Cada argumento (cada verso del dístico) es elegido de tal suerte que sea simétrico y, por así decir, igual a su hermano, y sin embargo aumentado por un suplemento de protesta: en suma por una *sobrepuja.* Esta sobrepuja no es jamás otra cosa que el grito de Narciso: *¡Y yo! ¡Y yo!*

Etimología

3. La escena es como la Frase: estructuralmente, nada obliga a detenerla; ninguna coacción interna la agota, puesto que, como en la Frase, una vez dado el núcleo (el hecho, la decisión), las expansiones son infinitamente renovables. Sólo puede interrumpir la escena alguna circunstancia exterior a su estructura: la fatiga de las dos partes (la fatiga de uno solo no bastaría), la llegada de un extraño (en *Werther* es Alberto), o incluso la sustitución brusca de la agresión por el deseo. A reserva de aprovechar esos accidentes, ningún compañero tiene el poder de cortar una escena. ¿De qué medios podría disponer yo? ¿El silencio? No haría más que avivar la *voluntad de* la escena; soy pues llevado a responder para enjugar, para suavizar. ¿El razonamiento? Nadie es de un metal tan puro que deje al otro sin voz. ¿El análisis de la propia escena? Pasar de la escena a la metaescena no es nunca sino abrir otra escena. ¿La huida? Es el signo de una defección adquirida: la pareja está *ya* deshecha: como el amor, la escena es siempre recíproca. La escena es pues interminable,

como el lenguaje: es el lenguaje mismo, capturado en su infinito, es esa "adoración perpetua" que hace que, desde que el hombre existe, *no cese de hablar.*

(Lo que X... tenía de bueno era que no explotaba jamás la frase que le era dada; por una suerte de ascesis rara, *no se aprovechaba del lenguaje.*)

4. Ninguna escena tiene un sentido, ninguna progresa hacia un esclarecimiento o una transformación. La escena no es ni práctica ni dialéctica; es lujosa, ociosa: tan inconsecuente como un orgasmo perverso: no marca, no mancha. Paradoja: en Sade la violencia ya no marca; el cuerpo es instantáneamente restaurado —por nuevos desgastes: incesantemente derrengada, alterada, lacerada, Justine está siempre fresca, íntegra, descansada; así ocurre con el participante de la escena: renace de la escena pasada, como si nada hubiera ocurrido. Por la insignificancia de su ajetreo, la escena recuerda el vómito romano: me excito la campanilla (me excito con la discusión), vomito (una oleada de argumentos hirientes) y después, tranquilamente, me pongo nuevamente a comer.

Sade

5. Insignificante, la escena lucha sin embargo con la insignificancia. Todo participante de una escena sueña con tener la *última palabra.* Hablar el último, "concluir", es dar un destino a todo lo que se ha dicho, es dominar, poseer, dispensar, asestar el sentido; en el espacio de la palabra, lo que viene último ocupa un lugar soberano, guardado, de acuerdo con un privilegio regulado, por los profesores, los presidentes, los jueces, los confesores: todo combate de lenguaje *(maché* de los antiguos Sofistas, *disputatio* de los Escolásticos) se dirige a la posesión de ese lugar; mediante la última palabra voy a desorganizar, a "liquidar" al adversario, voy a infligirle una herida (narcísica) mortal, voy a reducirlo al silencio, voy a castrarlo de toda palabra. La escena se desarrolla con vistas a ese triunfo: no se trata de ningún modo de que cada réplica concurra a la victoria de una verdad y construya poco a poco esta verdad, sino solamente que la *última* réplica sea la buena: es el último golpe de dados lo que cuenta. La escena no se parece en nada a un juego de ajedrez sino más bien a un juego de sortija: no obstante, el juego es aquí revertido, puesto que la victoria corresponde a aquel que logra tener el anillo en su mano en el momento mismo en que el juego se detiene; la sortija corre a todo lo largo de la escena, la victoria pertenece al que capture a ese pequeño animal, cuya posesión asegurará la omnipotencia: la última réplica. En *Werther,* la escena se ve coronada por un chantaje:

Werther

"Déjame todavía un poco de reposo, todo se arreglará", dice Werther a Carlota con un tono quejumbroso y amenazante: es decir: "Pronto te verás desembarazada de mí": proposición signada de goce, puesto que es precisamente fantasmada como una última réplica. Para que el sujeto de la escena se provea de una última palabra verdaderamente perentoria se necesita nada menos que el suicidio: mediante el anuncio del suicidio Werther se convierte inmediatamente en *el más fuerte de los dos:* de lo cual se deriva una vez más que sólo la muerte puede interrumpir la Frase, la Escena.

Kierkegaard

¿Qué es un héroe? Aquel que tiene la última réplica. ¿Se ha visto alguna vez un héroe que no hable antes de morir? Renunciar a la última réplica (rechazar la escena) revela pues una moral antiheroica: es la de Abraham: hasta el final del sacrificio que se le ordena, no habla. O más aún, respuesta más subversiva, por menos cubierta (el silencio es siempre un hermoso paño), se remplaza la última réplica por una pirueta incongruente: es lo que hizo ese maestro zen que, por toda respuesta a la solemne pregunta: "¿Quién es Buda?", se quitó las sandalias, las puso sobre su cabeza y se fue: disolución impecable de la última réplica, dominio del no-dominio.

Zen

NIETZSCHE: "Ya antes había algo análogo, en el discurso alternante entre el héroe y el corifeo: pero aquí, sin embargo, dada la subord inación del uno al otro, la *disputa* dialéctica resultaba imposible. Mas tan pronto como se encontraron frente a frente dos actores principales, dotados de iguales derechos, surgió, de acuerdo con un instinto profundamente helénico, la rivalidad, y, en verd ad la rivalidad expresada con palabras y argumentos: mientras que el diálogo enamorado [entendamos: la escena! permaneció siempre alejado de la tragedia griega" *(El nacimiento de la tragedia,* 225).
JAKOBSON, "Entretien", 466.
WERTHER, 123 *S.*
ETIMOLOGÍA: στίχος; *(stichos):* rango, fila.
WERTHER, 125.
KIERKEGAARD, *Temor y temblor.*

Inexpresable amor

ESCRIBIR. Señuelos, debates y callejones sin salida a los que da lugar el deseo de "expresar" el sentimiento amoroso en una "creación" (especialmente de escritura).

Banquete

1. Dos mitos poderosos nos han hecho creer que el amor podía, *debía* sublimarse en creación estética: el mito socrático (amar sirve para "engendrar una multitud de hermosos y magníficos discursos") y el mito romántico (produciré una obra inmortal escribiendo mi pasión).

Werther

Sin embargo, Werther, que en otro tiempo dibujaba mucho y bien, no puede hacer el retrato de Carlota (apenas puede bosquejar su silueta que es precisamente lo que, de ella, lo ha capturado). "He perdido... la fuerza sagrada, vivificante, con que creaba mundos en torno mío."

Haikú

2. "Por el plenilunio de otoño,
a través de toda la noche,
di los cien pasos en torno al estanque."

Ninguna forma indirecta más eficaz, para decir la tristeza, que ese "a lo largo de toda la noche". ¿Si lo intentara yo también?

"Esa mañana de verano, en calma la bahía,
salí
a recoger una glicina."

o:

"Esa mañana de verano, en calma la bahía,
me quedé largo rato en la mesa,
sin hacer nada."

o aun:

"Esa mañana, en calma la bahía,
me quedé inmóvil
pensando en el ausente."

Por una parte es no decir nada y por la otra es decir demasiado: imposible el *ajuste.* Mis deseos de expresión oscilan entre el haikú

muy apagado, capaz de resumir una situación desmedida, y un gran torrente de trivialidades. Soy a la vez demasiado grande y demasiado débil para la escritura: estoy *a su vera,* porque es siempre concisa, violenta, indiferente al yo infantil que la solicita. Cierto que el amor tiene parte ligada con mi lenguaje (que lo alimenta), pero no puede *alojarse* en mi escritura.

3. No puedo *escribirme.* ¿Cuál es ese yo que se escribiría? A medida que ese yo entrara en la escritura, ésta lo desinflaría, lo volvería vano; se produciría una degradación progresiva —en la que la imagen del otro sería, también ella, arrastrada poco a poco (escribir *sobre* algo es volverlo caduco)—, un hastío cuya conclusión no sería otra que: *¿para qué?* Lo que bloquea la escritura amorosa es la ilusión de expresividad: escritor, o pensándome tal, continúo engañándome sobre los *efectos* del lenguaje: no sé que la palabra "sufrimiento" no expresa ningún sufrimiento y que, por consiguiente, emplearla, no solamente es no comunicar nada, sino que incluso, muy rápidamente, es provocar irritación (sin hablar del ridículo). Sería necesario que alguien me informara que no se puede escribir sin pagar la deuda de la "sinceridad" (siempre el mito de Orfeo: no volverse a mirar). Lo que la escritura demanda y lo que ningún enamorado puede acordarle sin desgarramiento es sacrificar *un poco* de su Imaginario y asegurar así a través de su lengua la asunción de un poco de realidad. Todo lo que yo podría producir, en la mejor de las hipótesis, es una escritura de lo Imaginario; y para ello me sería necesario renunciar a lo Imaginario de la escritura —dejarme trabajar por mi lengua, sufrir las injusticias (las injurias) que no dejará de infligir a la doble Imagen del enamorado y de su otro.

François Wahl

El lenguaje de lo Imaginario no sería otra cosa que la utopía del lenguaje; lenguaje completamente original, paradisíaco, lenguaje de Adán, lenguaje "natural, exento de deformación o de ilusión, espejo límpido de nuestros sentidos, lenguaje sensual *(die sensualische Sprache)":* "En el lenguaje sensual todos los espíritus conversan entre ellos; no tienen necesidad de ningún otro lenguaje puesto que es el lenguaje de la naturaleza."

Jacob Boehme

4. Querer escribir el amor es afrontar el *embrollo* del lenguaje: esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez *demasiado* y *demasiado poco,* excesivo (por la expansión ilimitada del *yo,* por la sumersión emotiva) y pobre (por los códigos sobre los que el amor lo doblega y lo aplana). Ante la muerte de su hijo-niño, para escribir (no serían más que jirones de escritura), Mallarmé se somete a la división

Boucourech-liev

parental:

Madre, llora
Yo, pienso

Pero la relación amorosa ha hecho de mí un sujeto atópico, indiviso: soy mi propio niño: soy a la vez padre y madre (de mí, del otro): ¿cómo podría dividir el trabajo?

5. Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente *ahí donde no estás:* tal es el comienzo de la escritura.

BANQUETE, 144 (y también 133).
WERTHER, 102.
HAIKÚ: de Basho.
FRANÇOIS WAHL: "Nadie se eleva a 'su' lalengua sin hacerle el sacrificio de un poco de su imaginario, y es allí donde, en la lengua, algo se asegura actuar desde lo real" ("Chute", 7).
JACOB BOEHME: citado por N. Brown, 95.
BOUCOURECHLIEV, *Thrène,* sobre un texto de Mallarmé *(Tombeau pour Anotóle,* publicado por J.-P. Richard).

La espera

ESPERA. Tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos (citas, llamadas telefónicas, cartas, atenciones recíprocas).

1. Espero una llegada, una reciprocidad, un signo prometido. Puede ser fútil o enormemente patético: en *Erwartung (Espera),* una mujer espera a su amante, por la noche, en el bosque; yo no espero más que una llamada telefónica, pero es la misma angustia. Todo es solemne: no tengo sentido de las *proporciones.*

Schönberg

2. Hay una escenografía de la espera: la organizo, la manipulo, destaco un trozo de tiempo en que voy a imitar la pérdida del objeto amado y provocar todos los efectos de un pequeño duelo, lo cual se representa, por lo tanto, como una pieza de teatro.
El decorado representa el interior de un café; tenemos cita y espero. En el Prólogo, único actor de la pieza (como debe ser), compruebo, registro el retraso del otro; esa demora no es todavía más que una entidad matemática, computable (miro mi reloj muchas veces); el Prólogo concluye con una acción súbita: decido "preocuparme", desencadeno la angustia de la espera. Comienza entonces el primer acto; está ocupado por suposiciones: ¿y si hubiera un malentendido sobre la hora, sobre el lugar? Intento recordar el momento en que se concretó la cita, las precisiones que fueron dadas. ¿Qué hacer (angustia de conducta)? ¿Cambiar de café? ¿Hablar por teléfono? ¿Y si el otro llega durante esas ausencias? Si no me ve lo más probable es que se vaya, etc. El segundo acto es el de la cólera; dirijo violentos reproches al ausente: "Siempre igual, él (ella) habría podido perfectamente...", "Él (ella) sabe muy bien que..." ¡Ah, si ella (él) pudiera estar allí, para que le pudiera reprochar no estar allí! En el tercer acto, espero (¿obtengo?) la angustia absolutamente pura: la del abandono; acabo de pasar en un instante de la ausencia a la muerte; el otro está como muerto: explosión de duelo: estoy interiormente *lívido.* Así es la pieza; puede ser acortada por la llegada del otro; si llega en el primero, la acogida es apacible; si llega en el segundo, hay "escena"; si llega en el tercero, es el reconocimiento, la acción de gracias: respiro largamente, como Pelléas saliendo del túnel y reencontrando la vida, el olor de las rosas.

Winnicott

Pelléas

(La angustia de la espera no es continuamente violenta; tiene sus momentos apagados; espero y todo el entorno de mi espera está aquejado de irrealidad: en el café, miro a los demás que entran, charlan, bromean, leen tranquilamente: ellos, no esperan.)

3. La espera es un encantamiento: recibí *la orden de no moverme.* La espera de una llamada telefónica se teje así de interdicciones minúsculas, *al infinito,* hasta lo inconfesable: me privo de salir de la pieza, de ir al lavabo, de hablar por teléfono incluso (para no ocupar el aparato); sufro si me telefonean (por la misma razón); me enloquece pensar que a tal hora cercana será necesario que yo salga, arriesgándome así a perder el llamado bienhechor, el regreso de la Madre. Todas estas diversiones que me solicitan serían momentos perdidos para la espera, impurezas de la angustia. Puesto que la angustia de la espera, en su pureza, quiere que yo me quede sentado en un sillón al alcance del teléfono, sin hacer nada.

4. El ser que espero no es real. Como el seno de la madre para el niño de pecho, "lo creé y lo recreé sin cesar a partir de mi capacidad de amor, a partir de la necesidad que tengo de él": el otro viene allí donde yo lo espero, allí donde yo lo he creado ya. Y si no viene lo alucino: la espera es un delirio. Todavía el teléfono: a cada repiqueteo descuelgo rápido, creo que es el ser amado quien me llama (puesto que debe llamarme); un esfuerzo más y "reconozco" su voz, entablo el diálogo, a riesgo de volverme con ira contra el importuno que me despierta de mi delirio. En el café, toda persona que entra, si posee la menor semejanza de silueta, es de este modo, en un primer movimiento, *reconocida.* Y mucho tiempo después que la relación amorosa se ha apaciguado conservo el hábito de alucinar al ser que he amado: a veces me angustio todavía por un llamado telefónico que tarda y, ante cada importuno, creo reconocer la voz que amaba: soy un mutilado al que continúa doliéndole la pierna amputada.

Winnicott

5. "¿Estoy enamorado? —Sí, porque espero." El otro, él, no espera nunca. A veces, quiero jugar al que no espera; intento ocuparme de otras cosas, de llegar con retraso; pero siempre pierdo a este juego: cualquier cosa que haga, me encuentro ocioso, exacto, es decir, adelantado. La identidad fatal del enamorado no es otra más que ésta: *yo soy el que espera.*

(En la transferencia, se espera siempre —en lo del médico, el profesor, el analista. Más aún: si espero frente a la ventanilla de un

banco, en la partida de un avión, establezco enseguida un vínculo agresivo con el empleado, con la azafata, cuya indiferencia descubre e irrita mi sujeción; de modo que se puede decir que, en dondequiera que haya espera, hay transferencia: dependo de una presencia que se divide y pone tiempo a su darse; como si se tratase de hacer decaer mi deseo, de agotar mi necesidad. *Hacer esperar:* prerrogativa constante de todo poder, "pasatiempo milenario de la humanidad".)

E.B.

6. Un mandarín estaba enamorado de una cortesana. "Seré tuya, dijo ella, cuando hayas pasado cien noches esperándome sentado sobre un banco, en mi jardín, bajo mi ventana." Pero, en la nonagesimonovena noche, el mandarín se levanta, toma su banco bajo el brazo y se va.

WINNICOTT, *Realidad y juego*, 40.
WINNICOTT, *Realidad y juego*, 28.
E. B.: carta,

El exilio de lo Imaginario

EXILIO. Al decidir renunciar al estado amoroso, el sujeto se ve con tristeza exilado de su Imaginario.

Werther

Hugo
Freud

1. Tomo a Werther en ese momento ficticio (en la ficción misma) en que habría renunciado a suicidarse. No le queda ya entonces más que el exilio: no alejarse de Carlota (lo ha hecho ya una vez, sin resultado), sino exiliarse de su imagen, o peor todavía: terminar con esa energía delirante que se llama lo Imaginario. Comienza entonces "una especie de largo insomnio". Tal es el precio a pagar: la muerte de la Imagen contra mi propia vida.

   (La pasión amorosa es un delirio; pero el delirio no es extraño; todo el mando habla de él, está ya domesticado. Lo que es enigmático es *la pérdida del delirio:* ¿se entra en qué?)

2. En el duelo real, es la "prueba de realidad" lo que me muestra que el objeto amado ha cesado de existir. En el duelo amoroso, el objeto no está ni muerto ni distante. Soy yo quien decido que su imagen debe morir (y esta muerte llegaría tal vez hasta a escondérsela). Durante el tiempo de este duelo extraño, me será necesario pues sufrir dos desdichas contrarias: sufrir porque el otro esté presente (sin cesar, a pesar suyo, de herirme) y entristecerme porque esté muerto (tanto, al menos, como lo amaba). Así, me angustio (viejo hábito) por una llamada telefónica que no llega, pero debo decirme al mismo tiempo que ese silencio, *de todas maneras,* es inconsecuente, puesto que he decidido despreocuparme: pertenece solamente a la imagen amorosa de tener quien me telefonee; desaparecida esa imagen, el teléfono, suene o no, retoma su existencia fútil.

   (¿El punto más sensible de este duelo no es que me hace *perder un lenguaje,* el lenguaje amoroso? Se acabaron los "Te amo".)

Freud

3. El duelo de la imagen, si lo pierdo, me angustia; pero, si lo logro, me pone triste. Si el exilio de lo Imaginario es la vía necesaria de la "curación" debemos convenir que aquí el progreso es triste. Esta tristeza no es una melancolía —o al menos es una melancolía incompleta (de ningún modo clínica), puesto que no me acuso de nada y no estoy postrado. Mi tristeza pertenece a esa franja de la

melancolía en que la pérdida del ser amado permanece abstracta. Carencia redoblada: no puedo siquiera investir mi desdicha, como en el tiempo en que sufría por estar enamorado. En ese tiempo deseaba, soñaba, luchaba; un bien estaba ante mí, simplemente retardado, atravesado por contratiempos. Ahora ya no hay resonancias; todo es calmo, y es peor. Aunque justificado por una economía —la imagen muere para que yo viva—, el duelo amoroso tiene siempre un remanente: una expresión regresa sin cesar: "¡Qué lástima!"

4. Prueba de amor: te sacrifico mi Imaginario —como se hacía la dedicatoria de una guedeja. De ese modo tal vez (al menos así se dice) accederé al "amor verdadero". Si hay alguna similitud entre la crisis amorosa y la cura analítica, me despreocupo de quien amo como el paciente se despreocupa de su analista: liquido mi transferencia, y parece que así es como la cura y la crisis terminan. Sin embargo, se ha hecho notar, esta teoría olvida que también el analista debe despreocuparse de su paciente (a falta de lo cual el análisis amenaza con ser interminable); del mismo modo, el ser amado —si le sacrifico un Imaginario que sin embargo lo embadurnaba—, debe entrar en la melancolía de su propia decadencia. Y es preciso, concurrentemente con mi propio duelo, prever y asumir esta melancolía del otro, y yo la sufro, *porque lo amo todavía.* El acto verdadero del duelo no es sufrir por la pérdida del objeto amado; es comprobar un día, sobre la piel de la relación, esa menuda mancha, llegada allí como el síntoma de una muerte segura: por primera vez hago mal a quien amo; sin quererlo, es cierto, pero *sin volverme loco.*

Antoine Compagnon

5. Trato de arrancarme a lo Imaginario amoroso: pero lo Imaginario arde por debajo, como el carbón mal apagado; se inflama de nuevo; lo que había sido abandonado resurge; de la tumba mal cerrada retumba bruscamente un largo grito.

Freud

(Celos, angustias, posesiones, discursos, apetitos, signos, de nuevo el deseo amoroso ardía por todas partes. Era como si quisiera estrechar una última vez, con locura, a alguien que iba a morir —a quien yo dispondría a morir: produje una negativa de separación.)

Winnicott

HUGO: "El exilio es una especie de largo insomnio" *(Pierres,* 62).
FREUD: "El duelo mueve al yo a renunciar al objeto declarándoselo muerto y ofreciéndole como premio el permanecer con vida" *(Duelo y melancolía,* 254).

FREUD: "En otras ocasiones puede reconocerse que esa pérdida es de naturaleza más ideal. El objeto tal vez no está realmente muerto, pero se perdió como objeto de amor..." *(Duelo y melancolía,* 243).

ANTOINE COMPAGNON, "L'analyse orpheline".

FREUD: "Esta renuencia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo" *(Duelo y melancolía,* 242).

WINNICOTT: "Antes de la pérdida vemos a veces la exageración del empleo del objeto transicional como parte de la negación de que exista el peligro de desaparición de su sentido" *(Realidad y juego,* 33).

Fading

FADING. Prueba dolorosa por la cual el ser amado parece retirarse de todo contacto, sin que siquiera esa indiferencia enigmática sea dirigida contra el sujeto amoroso ni se pronuncie en provecho de quien sea otro, mun do o rival.

1. En el texto el fading de las voces es algo bueno; las voces del relato van, vienen, se eclipsan, se superponen; no se sabe quién habla; habla, es todo: no hay ya imagen, nada más que lenguaje. Pero el otro no es un texto, es una imagen, una y coalescente; si la voz se pierde, es toda la imagen la que se desvanece (el amor es monológico, maniaco; el texto es heterológico, perverso).
   El fading del otro, cuando se produce, me angustia porque parece sin causa y sin término. Como un espejismo triste el otro se aleja, se transporta al infinito y yo me consumo esperándolo.
   (En momentos en que esa prenda estaba de moda, una empresa norteamericana elogiaba el azul deslavado de sus *jeans: it fades, fades and fades.* El ser amado, así, no termina nunca de desvanecerse, de volverse insípido: sentimiento de locura, más puro que si esa locura fuera violenta.)
   (Fading desgarrador: poco antes de morir, la abuela del Narrador, por momentos, ya no ve, ya no oye; no reconoce ya al niño, y lo mira "con un aire atónito, desconfiado, escandalizado".)

Proust

2. Hay pesadillas en que la Madre aparece con el rostro impregnado de un aire severo y frío. El fading del objeto amado es el retorno terrorífico de la Mala Madre, la retracción inexplicable del amor, el desamparo bien conocido de los Místicos: Dios existe, la Madre está presente, pero *ellos no aman ya.* No soy destruido sino *dejado ahí,* como un desecho.

3. Los celos hacen sufrir menos, puesto que el otro permanece vivo en ellos. En el fading el otro parece perder todo deseo, es ganado por la Noche. Soy abandonado por el otro, pero este abandono se duplica por el abandono al que se ve sometido él mismo; su imagen es de este modo lavada, liquidada; no puedo ya sostenerme de nada, ni siquiera del deseo que el otro dirigiría a otra parte: estoy en el duelo de un objeto que está él mismo enlutado (de ahí, comprender hasta qué punto tenemos necesidad del deseo del otro, incluso aunque ese

Juan de la Cruz

deseo no se dirija a nosotros).

4. Cuando el otro cae en fading, cuando se retira, en provecho de nadie, si no de una angustia que no puede expresar más que a través de estas pobres palabras: *"no me siento bien"*, parece moverse a lo lejos en una bruma; no punto muerto, sino *viviente borroso,* en la región de las Sombras; Ulises las visitaba, las evocaba *(Nekuia);* entre ellas estaba la sombra de su madre; llamo, evoco así al otro, la Madre, pero lo que viene no es más que una sombra.

Odisea

5. El fading del otro está contenido en su voz. La voz sostiene, da a leer y por así decir consuma el desvanecimiento del ser amado, porque pertenece a la voz de morir. Lo que hace la voz, es lo que, en ella, me desgarra a fuerza de deber morir, como si ella fuera de pronto y no pudiera ser jamás sino un recuerdo. Este ser fantasma de la voz es la inflexión. La inflexión, en la que se define toda voz, es lo que está en vías de callarse, es ese tono sonoro que se disgrega y se desvanece. La voz del ser amado no la conozco nunca sino muerta, rememorada, recortada en el interior de mi cabeza, mucho más allá del oído; voz tenue y sin embargo monumental, puesto que es de esos objetos que no tienen existencia más que una vez desaparecidos.

   (Voz adormilada, voz deshabitada, voz de la constatación, del hecho lejano, de la fatalidad blanca.)

6. Nada más desgarrador que una voz amada y fatigada: voz extenuada, rarificada, exangüe, podría decirse, voz del fin del mundo, que va a sumergirse muy lejos en aguas frías: está *a punto* de desaparecer, como el ser fatigado está *a punto* de morir: la fatiga es el infinito mismo: lo que no termina de acabar. Esta voz breve, escasa, casi grosera a fuerza de rareza, este *casi nada* de la voz amada y distante, deviene en mí un corcho monstruoso, como si un cirujano me hundiera un tapón de algodón en la cabeza.

7. A Freud, al parecer, no le gustaba el teléfono, a él que le gustaba, sin embargo, *escuchar.* ¿Tal vez sentía, preveía, que el teléfono es siempre una *cacofonía,* y que lo que deja pasar es la *mala voz,* la falsa comunicación? A través del teléfono, sin duda, se intenta negar la separación —como el niño que al temer perder a su madre juega a manipular sin descanso un cordel—; pero el cable del teléfono no es un buen objeto transicional, no es un cordel inerte; está cargado de un sentido, que no es el de la unión, sino el de la distancia: voz amada, fatigada, escuchada por teléfono: es el fading en toda su

Freud

Winnicott

angustia. En primer lugar esta voz, cuando me llega, cuando está ahí, cuando se mantiene (a duras penas), no la reconozco jamás enseguida; se diría que sale de abajo de una máscara (así, se dice, las máscaras de la tragedia griega tenían una función mágica: dar a la voz un origen etónico, deformarla, descentrarla, hacerla venir del más allá subterráneo). Además, el otro está ahí siempre en instancia de partida; se va dos veces, mediante su voz y mediante su silencio: ¿a quién hablar? Nos callamos juntos: acumulación de dos vacíos. *Te voy a dejar,* dice cada segundo la voz del teléfono.

Proust

(Episodio de angustia vivido por el narrador proustiano, cuando telefonea a su abuela: angustiarse del teléfono: verdadera rúbrica del amor.)

8. Me asusto de todo lo que viene a alterar la Imagen. Me asusto, pues, de la fatiga del otro: es el más cruel de los objetos rivales. ¿Cómo luchar contra la fatiga? Veo perfectamente, única ligadura que me resta, que a esta fatiga, el otro le arranca, extenuado, un trozo, *para dármelo.* Pero ¿qué hacer con ese paquete de fatiga depositado ante mí? ¿Qué quiere decir ese regalo? *¿Déjame? ¿Acógeme?* Nadie responde, porque lo que se regala es precisamente *lo que no responde.*

Blanchot

(En ninguna novela de amor he leído que un personaje esté *fatigado.* Me ha sido necesario escuchar a Blanchot para que alguien me hable de la Fatiga.)

PROUST, *Le côté de Guermantes*, 334.
JUAN DE LA CRUZ; "...y dice que este salir de sí y de todas las cosas fue una noche oscura..." (citado por Baruzi, 408).
ODISEA, canto XI.
FREUD: Martin Freud, *Freud, mon père*, 45.
WINNICOTT: "Le expliqué a la madre que su hijo se encontraba ante el temor de una separación, y trataba de negarla utilizando el cordel, del mismo modo que un adulto negaba su separación respecto de un amigo empleando el teléfono" (*Realidad y juego*, 35).
PROUST, *Le côté de Guermantes*. 134.
BLANCHOT: vieja conversación.

Faltas

FALTAS. En tal o cual ocasión ínfima de la vida cotidiana el sujeto cree haber faltado al ser amado y experimenta un sentimiento de culpabilidad.

1. "Apenas habían llegado a la estación de *** cuando pudo descubrir, sobre un tablero, el emplazamiento de la segunda clase y del vagón-restaurante; pero aquello parecía tan lejos, al final del andén en curva, que no osó tomar la precaución, en resumidas cuentas maniaca, de conducir ahí a X... para esperar el tren; eso habría sido, pensaba él, como una pusilanimidad, como una sumisión obsequiosa al código de la SNCF: la observación de los rótulos, el temor de estar retrasado, el hecho de alocarse en una estación, ¿no revelan una manía de viejo, de jubilado? Además, ¿y si se equivocaba? ¡Qué ridículo correr a lo largo del andén, como esa gente que renguea atestada de paquetes! —Es sin embargo lo que sucedió: el tren pasó ante la estación y se detuvo muy lejos. X... lo abrazó rápidamente y corrió hacia adelante; lo mismo hicieron algunos jóvenes vacacionistas en traje de baño. A partir de entonces no vio nada, sino la parte trasera, obtusa, del último vagón, a lo lejos. Ninguna señal (no era posible), ningún adiós. El tren no partía. Sin embargo, no osaba moverse, dejar el andén, aunque fuera absolutamente inútil quedarse ahí. Una especie de obligación simbólica (la obligación muy fuerte de un pequeño simbolismo) lo forzaba a quedarse ahí, mientras el tren estuviera detenido (con X... dentro). Estaba pues quieto, como un estúpido, no viendo nada, sino el tren lejano, no siendo visto por nadie, sobre el andén desierto —impaciente finalmente de que el tren partiera. Pero hubiera sido una falta partir primero, y tal vez de hacerlo se habría sentido atormentado por mucho tiempo."

Cortezia

2. Toda fisura en la Devoción es una falta: es la regla de la *Cortezia.* Esta falta se produce cuando esbozo un simple gesto de independencia respecto del objeto amado; cada vez que, para romper la servidumbre, intento "dominarme" (es el consejo unánime del mundo), me siento culpable. Soy culpable entonces, paradójicamente, de aligerar el peso, de reducir el embarazo exorbitante de mi devoción, en suma de "lograr" (según el mundo); en última instancia es ser fuerte lo que me da miedo, es el dominio (o su simple gesto) lo que me hace culpable.

Nietzsche

3. Todo dolor, todo infortunio, subraya Nietzsche, han sido falsificados por una idea de culpa, de falta: "Frustrar el dolor de su inocencia." El amor-pasión (el discurso amoroso) sucumbe permanentemente a esta falsificación. Habría no obstante en este amor la posibilidad de un dolor inocente, de una desdicha inocente (si fuera fiel al puro Imaginario y no reprodujera en mí más que la díada infantil, el sufrimiento del niño separado de su madre); no pondría en tela de juicio, entonces, lo que me desgarra; podría incluso *afirmar* el sufrimiento. Tal sería la inocencia de la pasión: no ya del todo una pureza, sino simplemente el rechazo de la Falta. El enamorado sería inocente como lo son los héroes de Sade. Desgraciadamente su sufrimiento es de ordinario aguijoneado por su doble, la Culpa: tengo miedo del otro "más que de mi padre."

Banquete

BANQUETE: Fedro: "si un hombre que ama hubiese cometido una mala acción [...] mas vergüenza le causaría presentarse ante la persona que ama que ante su padre"(43).

La naranja

FASTIDIOSO. Sentimiento de celos tenue que se apodera del sujeto amoroso cuando ve el interés del ser amado captado y desviado por personas, objetos u ocupaciones que actúan a sus ojos como otros tantos rivales secundarios.

Werther

1. Werther: "Las naranjas que había puesto aparte, las únicas que había todavía, hicieron un excelente efecto, salvo que a cada gajo que, por cortesía, ella ofrecía a mi vecino, yo sentía mi corazón como traspasado." El mundo está lleno de vecinos indiscretos, con los que debo compartir al otro. El mundo es precisamente eso: *una coacción de desmembramiento.* El mundo (lo mundano) es mi rival. Soy incesantemente perturbado por Fastidiosos: una vaga relación reencontrada por azar y que se sienta a la fuerza junto a nosotros; vecinos de mesa cuya vulgaridad visiblemente fascina al otro, al punto que no escucha si le hablo o no; un objeto, incluso, un libro, por ejemplo, en que el otro se encuentra sumergido (estoy celoso del libro). Es fastidioso todo lo que borra fugitivamente la relación dual, altera la complicidad y desgaja la pertenencia: "A mí también me perteneces", dice el mundo.

2. Carlota reparte su naranja por cortesía mundana, o, si se quiere, por bondad; pero esos son motivos que no apaciguan al enamorado: "¿De qué sirvió que yo apartara esas naranjas para ella, si ella las regala a oíros?", se dice probablemente Werther. Toda obediencia a los ritos mundanos aparece como una complacencia del ser amado, y esta complacencia altera su imagen. Contradicción insoluble: por una parte, es absolutamente preciso que Carlota sea "buena", porque ella es un objeto perfecto; pero, por otra parte, no es necesario que esta bondad tenga por efecto abolir el privilegio que me constituye. Esa contradicción se vuelve vago resentimiento; mis celos son indistintos: se dirigen tanto al fastidioso como al ser amado que acoge su demanda sin dar muestras de sufrir por ello: estoy *irritado* contra los otros, contra el otro, contra mí (de ahí puede surgir una "escena").

WERTHER, 24.

“Días elegidos”

FIESTA. El sujeto amoroso vive todo encuentro con el ser amad o como una fiesta.

1. La Fiesta es lo que se espera. Lo que espero de la presencia prometida es una suma inaudita de placeres, un festín; me regocijo como el niño que ríe al ver a aquella cuya sola presencia anuncia y define una plenitud de satisfacciones: voy a tener ante mí, para mí, la “fuente de todos los bienes”.

Lacan

“Vivo días felices como los que Dios reserva a sus elegidos; y sea de mí lo que fuere no podré decir no haya saboreado las alegrías, los más puros goces de la vida.”

Werther

2. “¡Esta noche —tiemblo al decirlo— la tenía en mis brazos, estrechamente apretada contra mi pecho, cubría de besos sin fin sus labios que murmuraban palabras de amor y mis ojos se sumergían en la embriaguez de los suyos! ¡Dios!, ¿merezco castigo si todavía ahora experimento una felicidad celestial al recordar esos ardientes placeres, al revivirlos en lo más profundo de mi ser?”

Werther

La Fiesta, para el enamorado, para el Lunar, es un regocijo, no un estallido: gozo de la cena, de la conversación, de la ternura, de la promesa segura del placer: “un arte de vivir por encima del abismo.”

Jean-Louis Bouttes

(¿No es acaso nada, para ti, ser la fiesta de alguien?)

WERTHER, 28.
WERTHER, 121.
JEAN-LOUIS BOUTTES, *Le destructeur d’intensité.*

La exuberancia

GASTO. Figura mediante la cual el sujeto amoroso titubea y busca a la vez situar al amor en una economía del puro gasto, de la pérdida "por nada".

Werther

1. Alberto, personaje plano, moral, conforme, decreta (siguiendo a tantos otros) que el suicidio es una cobardía. Para Werther, por el contrario, el suicidio no es una debilidad, puesto que procede de una tensión: "¡Oh! querido mío, si tensar todo el ser es dar prueba de fuerza, ¿por qué una tensión demasiado grande sería debilidad?" El amor-pasión es pues una fuerza ("esta violencia, esta férrea, indómita pasión"), algo que puede recordar la vieja noción de

Griego

ἰσχύς; (*isjus:* energía, tensión, fuerza de carácter), y, más cerca de nosotros, la de Gasto.

(Esto debe ser recordado si se quiere entrever la fuerza transgresiva del amor-pasión: la asunción de la sentimentalidad como fuerza extraña.)

Werther

2. En Werther, en cierto momento, dos economías se oponen. Por una parte, está el joven enamorado que prodiga sin cuento su tiempo, sus facultades, su fortuna; por la otra, está el filisteo (el funcionario) que le da la lección: "Distribuye tu tiempo... Calcula bien tu fortuna, etc." Por un lado, está el enamorado que gasta cada día su amor, sin espíritu de reserva y de compensación, y por el otro está el marido Alberto, que cuida su bienestar, su felicidad. En un caso, una economía burguesa del hartazgo; en el otro, una economía perversa de la dispersión, del despilfarro, del *furor* (*furor wertherinus*).

Werther

(Un lord, después un obispo inglés, reprocharon a Goethe la epidemia de suicidios provocados por *Werther.* A lo que Goethe respondió en términos propiamente *económicos:* "Vuestro sistema comercial ha hecho por cierto miles de víctimas; ¿por qué no tolerarle algunas a *Werther?"*)

3. El discurso amoroso no está desprovisto de cálculos: razono, a veces evalúo, ya sea para obtener esta satisfacción, para evitar aquella herida, o bien para representarle interiormente al otro, en un movimiento de humor, el tesoro de ingeniosidades que dilapido *por nada* en su favor (ceder, ocultar, no herir, entretener, convencer, etc.).

Pero estos cálculos no son sino impaciencias: no hay idea alguna de un beneficio final: el Gasto está abierto, hasta el infinito, la fuerza deriva, sin meta (el objeto amado no es una meta: es un objeto-cosa, no un objeto-término).

4. Cuando el gasto amoroso se afirma continuamente, sin freno, sin pausa, se produce esa cosa brillante y rara que se llama exuberancia y que es igual a la Belleza: "La exuberancia es la Belleza. La cisterna contiene, la fuente desborda." La exuberancia amorosa es la exuberancia del niño cuyo despliegue narcisista, cuyo goce múltiple, nada (todavía) contiene. Esta exuberancia puede estar atravesada de tristezas, depresiones, movimientos suicidas, porque el discurso amoroso no es un *promedio* de estados; pero semejante desequilibrio forma parte de esa economía negra que me marca con su aberración, y, por así decirlo, con su lujo intolerable.

Blake

WERTHER, 53 y 124.
GRIEGO: noción estoica *(Les stoïciens).*
WERTHER, 12; retomado a propósito de Werther y de Alberto, 113.
WERTHER: *"furor wertherinus",* Introducción, XIX.—Respuesta de Goethe: Introducción, XXXII.
BLAKE: citado por N. Brown, 68.

La Gradiva

GRADIVA. Este nombre, tomado del libro de Jensen analizado por Freud, designa la imagen del ser amado en cuanto acepta entrar un poco en el delirio del sujeto amoroso a fin de ayudarlo a salir de él.

1. El héroe de *Gradiva* es un enamorado excesivo: alucina lo que otros no harían más que evocar. La antigua Gradiva, figura de la que ama sin saberlo, es percibida como una persona real: ahí está su delirio. Ella, para escapar suavemente, se conforma al principio a ese delirio; entra en él un poco, consiente en representar el papel de la Gradiva, en no destruir enseguida la ilusión y en no despertar bruscamente al soñador, en aproximar insensiblemente el mito y la realidad mediante lo cual la experiencia amorosa asume, hasta cierto punto, la misma función que una cura analítica.

Freud

2. La Gradiva es una figura de salvación, de final feliz, una Euménide, una Benefactora. Pero, del mismo modo que las Euménides no son sino ex Erinias, diosas del hostigamiento, existe igualmente, en el campo amoroso, una mala Gradiva. El ser amado, aunque no fuese más que inconscientemente y por motivos que pueden provenir de sus propias necesidades neuróticas, parece entonces empeñarse en hundirme en mi delirio, en mantener e irritar la herida amorosa: como esos padres de esquizofrénicos que, según se dice, no cesan de provocar o de agravar la locura de su hijo por medio de pequeñas intervenciones conflictuales, el otro intenta *volverme loco.* Por ejemplo: el otro se esfuerza en ponerme en contradicción conmigo mismo (lo que tiene por efecto paralizar en mí todo lenguaje); o incluso, alterna actos de seducción y de frustración (es lo habitual en la relación amorosa); pasa sin aviso de un régimen a otro, de la ternura íntima, cómplice, a la frialdad, al silencio, al adiós; o bien, de una manera aún más sutil, pero no menos hiriente, se las ingenia para "quebrar" la conversación, ya sea imponiendo pasar bruscamente de un tema serio (que me importa) a un tema trivial, o bien interesándose visiblemente, mientras hablo, en otra cosa distinta de lo que yo digo. En suma, el otro no cesa de reintegrarme a mi atolladero: no puedo ni salir de ese atolladero ni detenerme en él, como el famoso cardenal Balue, encerrado en una celda donde no podía ni estar de pie ni estirarse.

3. ¿Cómo el ser que me ha capturado, preso en la red, puede descapturarme, soltar las mallas? Mediante la delicadeza. Al pequeño Martin Freud, humillado durante una sesión de patinaje, lo escucha su padre, que le habla y lo suelta, como si liberara a un animal prisionero de las redes de un cazador: "Muy tiernamente, levantaba una tras otra las mallas que retenían al pequeño animal, sin manifestar ninguna prisa y resistiendo sin impaciencia los saltos del animal por liberarse, hasta que las hubo desenredado todas y pudo fugarse olvidando toda esa aventura."

Freud

4. Se le dirá al enamorado (o a Freud): le era fácil a la falsa Gradiva entrar un poco en el delirio de su amante, puesto que ella también lo amaba. O más bien, explíquenos esta contradicción: por una parte Zoé quiere a Norbert (ella quiere unirse a él), está enamorada; y, por otra parte, cosa exorbitante para un sujeto amoroso, conserva el dominio de su sentimiento, no delira, puesto que es capaz de fingir. ¿Cómo, pues, Zoé puede a la vez "amar" y "estar enamorada"? ¿Estos dos proyectos no son considerados diferentes, uno noble y el otro mórbido?

   Amar y estar enamorado tienen relaciones difíciles: puesto que, si es verdad que *estar enamorado* no se parece a ninguna otra cosa (una gota de *estar-enamorado* diluida en una vaga relación amistosa la colorea vivamente, la hace incomparable: sé *de inmediato* que en mi relación con X..., o con Y..., por más prudentemente que me contenga, existe el *estar-enamorado),* es verdad también que en el *estar-enamorado* existe el *amar:* quiero asir ferozmente, pero también sé dar activamente. ¿Quién puede, pues, lograr esta dialéctica? ¿Quién, si no la mujer, aquélla que no se dirige hacia ningún objeto (solamente hacia... la ofrenda)? Si por consiguiente el enamorado llega a "amar" es en la medida misma en que se feminiza, en que se une a la clase de las grandes Enamoradas, de las Suficientemente Buenas. He aquí por qué —tal vez— es Norbert quien delira —y Zoé quien ama.

F.W.

Winnicott

FREUD: "No es lícito menospreciar al amor como potencia curativa del delirio" *(El delirio y los sueños en la "Gradiva" de Jensen,* 19).
FREUD: Martin Freud, *Freud, mon père,* 50-51.
F. W.: conversación.
WINNICOTT: la Madre.

La habladuría

HABLADURÍA. Herida experimentada por el sujeto amoroso cuando comprueba que el ser amado está metido en "habladurías", y escucha hablar de él de una manera común.

1. Sobre la ruta a Falera un hombre se aburre; percibe *a* otro que marcha delante suyo, lo alcanza y le pide que le narre el banquete dado por Agatón. Así nace la teoría del amor: de un azar, de un tedio, de un deseo de hablar, o, si se prefiere, de una *habladuría* de tres kilómetros de longitud. Aristodemos asistió al famoso Banquete; se lo ha contado a Apolodoro que, sobre la ruta a Falera, lo relata a Glauco (hombre, se dice, sin cultura filosófica), y, al hacerlo, por mediación del libro, nos lo cuenta a nosotros, que hablamos de él nuevamente. *El Banquete* no es pues solamente una "conversación" (hablamos de una cuestión), sino también una habladuría (hablamos entre nosotros de los demás).

Banquete

Esta obra surge por lo tanto de dos lingüísticas, ordinariamente reprimidas —porque la lingüística oficial sólo se ocupa del mensaje. La primera postularía que ninguna cuestión *(quaestio)* puede plantearse sin la trama de una interlocución; para hablar del amor, los comensales no solamente hablan entre ellos, *de imagen a imagen, de lugar a lugar* (en *El Banquete* la disposición de los lechos tiene gran importancia) sino que además implican en ese discurso general los vínculos amorosos en los que están comprometidos (o imaginan que los otros lo están): tal sería la lingüística de la "conversación". La segunda lingüística diría que hablar es siempre decir algo de alguien; al hablar del Banquete, del Amor, Glauco y Apolodoro hablan de Sócrates, de Alcibíades y de sus amigos: el "tema" sale a luz por habladurías. La filología activa (la de las fuerzas del lenguaje) comprendería pues dos lingüísticas obligadas: la de la interlocución (hablar a otro) y la de la delocución (hablar de alguien).

Banquete

2. Werther no ha conocido todavía a Carlota; pero, en el coche que lo lleva al baile campestre (deben pasar a recoger en el camino a Carlota), una amiga —voz de la Habladuría— comenta para Werther sobre aquella cuya imagen lo va arrebatar en unos instantes: está ya prometida, no debe caer enamorado, etc. Así las habladurías

Werther

resumen y anuncian la historia por venir. Las habladurías son voz de la verdad (Werther caerá enamorado de un objeto ya prendado), y esa voz es mágica: la amiga es un hada mala, que, so capa de disuadir, predice y apela.
Cuando la amiga habla, su discurso es insensible (un hada no se apiada jamás): la habladuría es ligera, fría, adquiere así el status de una especie de objetividad; su voz, en suma, parece doblar la voz de la ciencia. Esas dos voces son reductoras. Cuando la ciencia habla llego a veces a escuchar su discurso como el rumor de una habladuría que propala y critica ligeramente, fría y objetivamente, lo que amo: que habla de ello *según la verdad.*

3. Las habladurías reducen al otro a *él/ella,* y esta reducción me es insoportable. El otro no es para mí ni *él* ni *ella;* no tiene más que su propio nombre, su nombre propio. El pronombre de tercera persona es un pronombre pobre: es el pronombre de la no-persona, ausenta, anula. Cuando compruebo que el discurso ordinario se adueña de mi otro y me lo devuelve bajo las especies exangües de un sustituto universal, aplicado a todas las cosas que no están ahí, es como si lo viera muerto, reducido, colocado en una urna en el muro del gran mausoleo del lenguaje. Para mí, el otro no podría ser un *referente:* tú no es jamás sino tú, yo no quiero que el Otro hable de ti.

BANQUETE: comienzo.
BANQUETE: Agatón: "Ven, Sócrates, le dijo, permite que esté lo más próximo a ti, para ver sí puedo ser partícipe de los magníficos pensamientos que acabas de descubrir..." (31) y la entrada de Alcibíades (153-154).
WERTHER, 18.

Identificaciones

IDENTIFICACIÓN. El sujeto se identifica dolorosamente con cualquier persona (o con cualquier personaje) que ocupe en la estructura amorosa la misma posición que él.

Werther

1. Werther se identifica con todo enamorado perdido; es el loco que ama a Carlota y va a recogerle flores en pleno invierno; es ese joven sirviente enamorado de una viuda, que acaba de matar a su rival, por el cual quiere interceder, pero a quien no puede salvar del arresto: "¡Nada puede salvarte, desdichado! Veo perfectamente que nada puede salvarnos." La identificación no simula un sentido psicológico; es una pura operación estructural: soy aquel que tiene el mismo lugar que yo.

2. Devoro con la mirada toda trama amorosa y en ella descubro el lugar que sería mío si formara parte de ella. No percibo analogía sino homologías: compruebo, por ejemplo, que soy a X... lo que Y... es a Z...; todo lo que se me dice de Y... me toca en lo más vivo, aunque su persona me sea indiferente, incluso desconocida; estoy aprisionado en un espejo que se desplaza y que me capta en todas partes donde existe una estructura dual. Hay algo peor: puede encontrarse que, por otra parte, soy amado por quien no amo; ahora bien, lejos de ayudarme (a través de la gratificación que implica o del derivado que podría constituir), esta situación me es dolorosa: me veo en el otro que ama sin ser amado, encuentro en él los mismos gestos de mi infortunio, pero de este infortunio soy yo, esta vez, quien me convierto en su agente activo: me experimento a la vez como víctima y como verdugo.

   (Debido a esta homología camina —se vende— la novela de amor.)

Werther

3. X... es más o menos deseado, halagado, por otros que yo. Ocupo entonces su lugar; Werther está en el mismo lugar que Enrique, el loco de las flores, que ha amado a Carlota con locura. Ahora bien, esa relación de estructura (varios puntos son dispuestos en un cierto orden en torno a un punto), voy a imaginarla rápidamente en términos de personalidad: puesto que Enrique y yo ocupamos el mismo lugar, no es solamente con el lugar de Enrique que me identifico, es también con su imagen. Un delirio se apodera de mí:

¡soy Enrique! Esta identificación generalizada, extendida a todos los que rodean al otro y gozan de él como yo, me es dos veces dolorosa: me desvaloriza a mis propios ojos (me encuentro *reducido* a tai o cual personalidad), pero también desvaloriza a mi otro, que se convierte en la apuesta inerte, discutida, de un círculo de competidores. Cada uno, igual que los otros, parece gritar: *¡mío!, ¡mío!* Se diría un grupo de niños disputándose la pelota, un trapo viejo, no importa qué, en suma el fetiche que se les ha lanzado, *a ver quién lo atrapa* (este juego se llamaba la *arrebatiña* [*la gribouillette*]).

Littré

La estructura no tiene preferencia por nadie; es, pues, terrible (como una burocracia). No se le puede suplicar, decirle: "Vea cómo soy mejor que H..." Inexorable, responde: "Usted está en el mismo lugar; por lo tanto es H..." Nadie puede *alegar* en contra de la estructura.

4. Werther se identifica con el loco, con el sirviente. Yo puedo, como lector, identificarme con Werther. Históricamente miles de sujetos lo han hecho, sufriendo, suicidándose, guarneciéndose, perfumándose, escribiendo como si fueran Werther (arietas, endechas, cajas de chocolates, hebillas, abanicos, agua de colonia a la Werther). Una larga cadena de equivalencias une a todos los enamorados del mundo. En la teoría de la literatura, la "proyección" (del lector en el personaje), hoy, ya no tiene curso: ni siquiera es el registro propio de las lecturas imaginarias: leyendo una novela de amor es poco decir que me proyecto; me uno a la imagen del enamorado (de la enamorada), encerrado con esa imagen en la propia clausura del libro (todos saben que esas novelas se leen en estado de secesión, de reclusión, de ausencia y de voluptuosidad: en los cuartos de baño).

Werther

Proust

WERTHER: Loco por las flores: 106ss. — Sirviente: 115-117.
WERTHER, introducción histórica.
PROUST (el cuarto de baño con olor a lirio, en Combray): "Destinado a un uso más especial y más vulgar, esta pieza [...] sirvi ó mucho tiempo de refugio para mi, sin duda porque era la única que me fue permitido cerrar con llave, en todas aquellas de mis ocupaciones que reclamaban una invencible soledad: la lectura, el ensueño, las lágrimas y la voluptuosidad."

Las Imágenes

IMAGEN. En el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe.

1. ("De repente, al regresar del guardarropa los veo en tierna conversación, inclinados uno hacia el otro.")

   La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra: es la letra de lo que me hace mal. Precisa, completa, acabada, definitiva, no me deja ningún lugar: soy excluido de ellas como de la escena original, que no existe quizás sino por lo mismo que el contorno de la cerradura la destaca. He aquí, pues, la definición de la imagen, de toda imagen: la imagen es aquello de lo que estoy excluido. Al contrario que en esos acertijos en que el cazador está secretamente dibujado entre las hojas de los árboles, yo no estoy en la escena: la imagen carece de enigma.

2. La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutilizarla. Werther sabe perfectamente que Carlota está prometida a Alberto, y al fin de cuentas no sufre por ello sino vagamente; pero "le corre un escalofrío por todo el cuerpo cuando Alberto estrecha su esbelto talle". *Yo sé* que Carlota no me pertenece, dice la razón de Werther, *pero de todos modos,* Alberto me la roba, dice la imagen que tiene bajo sus ojos.

   Werther

   Werther

3. Las imágenes de las que estoy excluido me son crueles; pero a veces también (inversión) soy apresado en la imagen. Al alejarme de la terraza de un café donde debo dejar al otro en compañía, *me veo* partir solo, caminando, un poco deprimido, por la calle desierta. Esta imagen, en la que mi ausencia es aprisionada como en un espejo, es una imagen *triste.*

   Gaspar David Friedrich

   Una pintura romántica muestra bajo una luz polar un amontonamiento de ruinas heladas; ningún hombre, ningún objeto habita ese espacio desolado; pero, por eso mismo, a poco que yo sea presa de la tristeza amorosa, ese vacío demanda que me proyecte en él; me veo como una estatuilla, sentado sobre uno de esos bloques, abandonado para siempre. "Tengo frío, dice el enamorado, volvamos"; pero no hay ningún camino, el barco está desfondado.

Existe un *frío* especial del enamorado: como el del pequeño (hombre, animal) friolento, que tiene necesidad del calor materno.

4. Lo que me hiere son las *formas* de la relación, sus imágenes; o más bien, lo que los otros denominan *forma* yo lo experimento como fuerza. La imagen —como el ejemplo para lo obsesivo— es *la cosa misma.* El enamorado es pues artista, y su mundo es un mundo al revés, puesto que toda imagen es su propio fin (nada más allá de la imagen).

WERTHER, 89.
FRIEDRICH, *Los restos de la esperanza captados en los espejos.*

Lo incognoscible

INCOGNOSCIBLE. Esfuerzos del sujeto amorosa por comprender y definir al ser amado "en sí", como tipo caracterial, psicológico o neurótico, independientemente de los datos partic ulares de la relación amorosa.

1. Estoy aprisionado en esta contradicción: por una parte, creo conocer al otro mejor que cualquiera y se lo afirmo triunfalmente ("Yo te conozco. ¡Nadie más que yo te conoce bien!"); y, por otra parte, a menudo me embarga una evidencia: el otro es impenetrable, inhallable, irreductible; no puedo abrirlo, remontarme a su origen, descifrar el enigma. ¿De dónde viene? ¿Quién es? Me agoto; no lo sabré jamás.

   (De todos los que conocí, X... era con absoluta seguridad el más impenetrable. Esto provenía de que no se conocía nada de su deseo: ¿conocer a alguien, no es solamente eso: conocer su deseo? Conocía todo, inmediatamente, de los deseos de Y...: me parecía entonces "transparente como el agua" y me sentía inclinado a amarlo no ya con terror sino con indulgencia, como una madre ama a su hijo.)

   Inversión: "No llego a conocerte" quiere decir: "No sabré jamás lo que piensas verdaderamente de mí." No puedo descifrarte porque no sé cómo me descifras.

2. Desvivirse, debatirse por un objeto impenetrable es religión pura. Hacer del otro un enigma insoluble del que depende mi vida es consagrarlo como dios; no llegaré nunca a resolver la cuestión que me plantea; el enamorado no es Edipo. No me queda, entonces, más que trastocar mi ignorancia en verdad. No es cierto que cuanto más se ama mejor se comprende; lo que la acción amorosa obtiene de mí es solamente esta sabiduría: que el otro no es para conocerlo; su opacidad no es en absoluto la pantalla de un secreto sino más bien una especie de evidencia, en la cual se anula el juego de la apariencia y del ser. Me sobreviene entonces esta exaltación de amar a fondo a *alguien desconocido, y* que lo seguirá siendo siempre: movimiento místico: accedo al conocimiento del no conocimiento.

Gide

3. O más aún: en lugar de querer definir al otro ("¿Quién es él?"), me vuelvo hacia mí mismo: "¿Qué es lo que quiero, yo, que quiero

conocerte?" ¿Qué sucedería si decidiese definirte como una fuerza y no como una persona? ¿Y si me situase a mí mismo como otra fuerza frente a tu fuerza? Ocurriría esto: mi otro se definiría solamente por el sufrimiento o el placer que me da.

GIDE: hablando de su mujer: "Y como se necesita siempre del amor para comprender lo que difiere de uno..." *(Et nunc maneí in te,* 1151).

"Muéstrame a quién desear"

INDUCCIÓN. El ser amado es deseado porque otro u otros han mostrado al sujeto que es deseable: por especial que sea, el deseo amoroso se descubre por inducción.

1. Poco antes de caer enamorado, Werther se encuentra con un joven sirviente que le cuenta su pasión por una viuda: "La imagen de esa fidelidad, de esa ternura, me persigue por todas partes, y, como abrasado yo mismo por ese ruego, languidezco, me consumo." Después de lo cual no queda ya a Werther sino caer enamorado, a su vez, de Carlota. Y Carlota misma le será señalada antes de que la vea; en el coche que los lleva al baile, una amiga servicial le dice cuan bella es Carlota. El cuerpo *que va a ser amado* es, de antemano, cercado, tanteado por el objetivo, sometido a una especie de efecto zuna, que lo aproxima, lo amplifica e induce al sujeto a pegarle la nariz: ¿no es el objeto *brillante* que una mano hábil hace relucir ante mí y que va a hipnotizarme, a capturarme? Este "contagio afectivo", esta inducción, parte de los otros, del lenguaje, de los libros, de los amigos: ningún amor es original. (La cultura de masas es máquina de mostrar el deseo: he aquí lo que debe interesarte, dice, como si adivinara que los hombres son incapaces de encontrar por sí solos qué desear.)

Freud

LaRoche-foucauld

Stendahl

La dificultad de la aventura amorosa está en esto: "¡Que me muestre a quién desear, pero que enseguida se haga a un lado!": episodios innumerables en que caigo enamorado de quien es amado por mi mejor amigo: todo rival ha sido al comienzo maestro, guía, presentador, mediador.

2. Para mostrarte dónde está tu deseo basta prohibírtelo *un poco* (si es verdad que no hay deseo sin prohibición). X... desea que esté allí, a su lado, pero dejándolo *un poco* libre: ligero, ausentándome a veces, pero quedándome *no lejos:* es preciso, por un lado, que esté presente como prohibido (sin lo cual no habría deseo válido), pero también que me aleje en el momento en que, estando en formación ese deseo, amenazaría con obstruirlo: es necesario que yo sea la Madre suficientemente buena (protectora y liberal), en torno de la cual juega el niño, mientras ella cose apaciblemente. Tal sería la estructura de la pareja "realizada": un poco de prohibición, mucho

Winnicott

de juego; señalar el deseo y después dejarlo, a la manera de esos indígenas complacientes que nos muestran bien el camino sin por ello empeñarse en acompañarnos.

FREUD, *Essais de psychanalyse*, 89.

LA ROCHEFOUCAULD: "Hay gentes que no habrían estado jamás enamoradas si no hubiesen jamás escuchado hablar del amor" (máxima 36).

STENDHAL: "Antes del nacimiento del amor la belleza es necesaria como señal, predispone a esa pasión por las alabanzas que se quiere dar a quien se amará" (De l'amour, 41).

Traje azul y chaleco amarillo

INDUMENTARIA. Todo afecto suscitado o mantenido por las prendas que el sujeto viste en el encuentro amoroso o que usa con la intención de seducir al objeto amado.

1. Ante una cita que me exalta hago cuidadosamente mi arreglo personal, mi *toilette.* Esta palabra no tiene más que sentidos graciosos; sin hablar del uso escatológico, designa también "los aprestos a los que se somete al condenado a muerte antes de conducirlo al cadalso"; o también "la membrana grasosa y clara que se utiliza en las carnicerías y en las tiendas de embutidos para cubrir ciertas piezas". Es como si, al final de toda *toilette,* inscrito en la excitación que suscita, hubiera siempre el cuerpo muerto, embalsamado, barnizado, engalanado a la manera de una víctima. Trajeándome, adorno lo que fracasará del deseo.

Littré

2. Sócrates: "Me he embellecido para ir a la casa de tan bello joven." Debo parecerme a quien amo. Postulo (y es eso lo que me hace gozar) una conformidad de esencia entre el otro y yo. Imagen, imitación: hago la mayor parte de las cosas posibles como el otro. Quiero ser el otro, quiero que él sea yo, como si estuviéramos unidos, encerrados en una misma bolsa de piel, no siendo la vestimenta sino el envoltorio liso de esa materia coalescente de la que está hecho mi Imaginario amoroso.

Banquete

3. Werther: "Me ha costado bastante decidirme finalmente a no ponerme más el muy sencillo traje azul que llevaba cuando bailé con Carlota por primera vez; pero terminó por ser sólo pasado. Me hice hacer uno, por lo demás, sumamente parecido..." Es con esa indumentaria (traje azul y chaleco amarillo) que Werther quiere ser enterrado y que se lo encuentra en trance de morir en su cuarto. Cada vez que se pone esa indumentaria (con la que morirá), Werther se disfraza. ¿De qué? De enamorado encantado: recrea mágicamente el episodio del rapto, ese momento en que se ha visto sorprendido por la Imagen. Esa indumentaria azul lo encierra tan fuerte que el mundo a su alrededor queda abolido: *nada más que nosotros dos:* por su medio Werther se forma un cuerpo de niño, donde falo y madre están juntos, sin nada más allá. Ese vestuario perverso ha sido usado en toda Europa por los fans novela, bajo el nombre de "traje a la

Werther

Lacan

Werther".

BANQUETE, 27.
WERTHER, 94 y 150-151.

El informante

INFORMANTE. Figura amistosa que parece, sin embargo, t ener por función constante herir al sujeto amoroso entregándole, como si tal cosa, informaciones sobre el ser amado de carácter anodino, pero cuyo efecto es el de perturbar la imagen que el sujeto tiene de ese ser.

1. Gustave, León y Richard forman un clan; Urbain, Claudius, Étienne y Ursule, otro; Abel, Gontran, Angèle y Hubert, otro más (saco estos nombres de *Paludes,* que es el libro de los Nombres). Sin embargo, León conoce un día a Urbain, que a su vez conoce a Angèle, quien, por lo demás, conocía un poco a León, etc. Se forma así una constelación; cada sujeto es llamado a entrar un día en relación con su astro más alejado y a conversar con él de todos los demás: todo termina por coincidir (es el movimiento mismo de *En busca del tiempo perdido,* que es una inmensa intriga, una red chacotera). La amistad mundana es epidémica: todo el mundo la contrae, como una enfermedad. Supongamos ahora que lanzo en esa red a un sujeto doloroso, ávido de conservar con su otro un espacio hermético, puro (no tocado), consagrado; las actividades de la red, su tráfico de informaciones, sus pasiones, sus iniciativas, serán recibidos como otros tantos peligros. Y, en medio de esta pequeña sociedad, a la vez aldea etnológica y comedia de bulevar, estructura parental y embrollo cómico, está el Informante, que se afana y *dice todo a todo el mundo.*

   El informante, ingenuo o perverso, tiene un papel negativo. Por anodino que sea el mensaje que me pase (como una enfermedad), reduce a mi otro a no ser más que un otro. Estoy por cierto obligado a escucharlo (*mundanamente* no puedo dejar ver mi irritación), pero me esfuerzo en volver a mi escucha sorda, indiferente, como comprimida.

Gide

Proust

2. Lo que quiero es un pequeño cosmos (con su tiempo, con su lógica), habitado solamente por "nosotros dos" (nombre de una revista sentimental [francesa]). Todo lo que viene del exterior es una amenaza: ya sea bajo la forma de tedio (estoy obligado a vivir en un mundo del que el otro está ausente) o bien bajo la forma de herida (si ese mundo me endilga sobre el otro un discurso indiscreto). Al entregarme una información insignificante acerca de quien yo amo el Informante me descubre un secreto. Ese secreto no es profundo;

Buñuel

viene del exterior: es el exterior del otro lo que se me ocultaba. El telón se abre al revés, no a una escena íntima sino a una sala pública. Cualquier cosa que diga, la información me es dolorosa: un trozo sordo, ingrato, de realidad me cae encima. Para la delicadeza amorosa todo hecho tiene algo de agresivo: un fragmento de "ciencia", aunque sea vulgar, hace irrupción en lo Imaginario.

BUÑUEL, *El discreto encanto de la burguesía*.

"Esto no puede continuar"

INSOPORTABLE. La sensación de una acumulación de sufrimientos amorosos explota en este grito: "Esto no puede continua r."

Werther

1. Al final de la novela, con una expresión que precipitará el suicidio de Werther, Carlota (quien tiene también sus problemas) termina por comprobar que "esto no puede seguir así". Esas palabras Werther habría podido decirlas él mismo, y en seguida, puesto que es propio de la situación amorosa ser inmediatamente intolerable, una vez que la fascinación del encuentro ha pasado. Un demonio niega el tiempo, la maduración, la dialéctica y dice a cada instante: *¡esto no puede durar!* —Sin embargo dura, si no siempre, al menos mucho tiempo. La paciencia amorosa tiene pues por punto de partida su propia negación: no procede ni de una espera, ni de un dominio, ni de un ardid, ni de una temeridad; es una desgracia que no se usa, en proporción a su agudeza; una sucesión de sacudidas, la repetición (¿cómica?) del gesto por el cual yo me manifiesto que he decidido —¡valientemente!— poner fin a la repetición; la paciencia de una impaciencia.
   (Sentimiento *razonable:* todo se arregla—pero nada dura. Sentimiento *amoroso:* nada se arregla —y sin embargo dura.)

2. Comprobar lo Insoportable: ese grito tiene su beneficio: manifestándome a mí mismo que es preciso salir de él, por cualquier medio que sea, instalo en mí el teatro marcial de la Decisión, de la Acción, de la Salida. La *exaltación* es como la ganancia secundaria de mi impaciencia; me nutro de ella, me revuelco en ella. Siempre "artista", hago de la forma misma un contenido. Imaginando una solución dolorosa (renunciar, partir, etc.), hago retumbar en mí el fantasma exaltado de la salida; una gloria de abnegación me invade (renunciar al amor, no a la amistad, etc.), y olvido enseguida lo que debería entonces sacrificar: nada menos que mi locura —que, por definición, no puede constituirse en objeto de sacrificio: ¿se ha visto a un loco "sacrificando" su locura a alguien? Por el momento no veo en la abnegación más que una forma noble, teatral, lo que es todavía recogerla en el recinto de mi Imaginario.

3. Cuando la exaltación ha decaído quedo reducido a la filosofía más simple: la de la resistencia (dimensión natural de las fatigas

verdaderas). Sufro sin adaptarme, persisto sin curtirme: siempre perdido, nunca desalentado; soy una muñeca Daruma, un tentetieso sin piernas al que se le dan papirotazos incesantes, pero que finalmente retoma su verticalidad, asegurada por un contrapeso interior (¿pero cuál es mi contrapeso? ¿La *fuerza* del amor?). Esto es lo que dice un poema popular que acompaña a esas muñecas japonesas:

"Así es la vida;
caer siete veces
y levantarse ocho."

WERTHER, 124.

La languidez del amor

LANGUIDEZ. Estado sutil del deseo amoroso, experimentado en su carencia, fuera de todo querer-asir.

1. El Sátiro dice: quiero que mi deseo sea *inmediatamente* satisfecho. Si veo un rostro que duerme, una boca entreabierta, una mano que pende, quiero poder *echarme encima.* Este Sátiro —figura de lo Inmediato— es exactamente lo contrario del Languideciente. En la languidez no hago más que esperar: "Yo no terminaba de desearte." (El deseo está en todas partes: pero, en el estado amoroso, se convierte en esto, muy especial: la languidez.)

2. "y tú dices pues mi otro vas finalmente a responderme me aburro de ti te necesito sueño contigo por ti contra ti respóndeme tu nombre es un perfume derramado tu color estalla entre los espinos haz volver en sí a mi corazón con el vino fresco hazme un cobijo de madrugada me asfixio bajo esa máscara piel desecada desgastada nada existe aparte del deseo"

Sollers

3. "...porque en cuanto te diviso un instante, no me es ya posible articular una palabra: sino que mi lengua se desgaja, y, bajo mi piel, súbitamente se insinúa un fuego sutil: mis ojos están sin mirada, mis oídos zumban, el sudor rocía mi cuerpo, un escalofrío me sobrecoge toda; me vuelvo más verde que la hierba, y, poco falta, me siento morir."

4. "Mi alma, cuando besaba a Agatón, ascendía a mis labios, como si la desdicha fuera a irse hacia otra parte." En la languidez amorosa algo se va, sin fin; es como si el deseo no fuera sino esta hemorragia. He aquí la fatiga amorosa: un hambre sin satisfacción, un amor boquiabierto. O incluso: todo mi yo es sacado, transferido al objeto amado que toma su lugar: la languidez sería ese pasaje extenuante de la libido narcisista a la libido objetal. (Deseo del ser ausente y deseo del ser presente: la languidez superpone los dos deseos, pone la ausencia en la presencia. De ahí el estado de contradicción: es el "ardor suave".)

Banquete
Werther

Rusbrock

Freud

Cortezia

SOLLERS: "Paradis".
BANQUETE: dístico de Platón a Agatón, 21 -22.
WERTHER: "El infortunado cuya vida desfallece poco a poco en una consunción que nada podría detener" (48).
RUSBROCK: "Cuando la criatura ha ascendido, ofreciendo lo que puede sin esperar lo que quiere, entonces nace la languidez espiritual" (16).
FREUD: "Es solamente en la plenitud de los estados amorosos que la mayor parte de la libido se encuentra transferida al objeto y que este último toma, en cierta medida, el lugar del yo" *(Abrégé de psychanalyse,* 10).
CORTEZIA: citado por Rougemont, 135.

"Estoy loco"

LOCO. El sujeto amoroso es atravesado po r la idea de que está o se vuelve loco.

1. Estoy loco de estar enamorado, no lo estoy de poder decirlo. Desdoblo mi imagen: insensato ante mis propios ojos (conozco mi delirio), simplemente irrazonable a los ojos de los demás, a quienes relato muy juiciosamente mi locura: consciente de esta locura, dando explicaciones acerca de ella.

Werther

Werther encuentra un loco en la montaña: en pleno invierno quiere recoger flores para Carlota, a quien ha amado. Este hombre, en los tiempos en que estaba en el manicomio, era feliz: no sabía nada de sí mismo. Werther se reconoce *a medias* en el loco de las flores: loco de pasión, como él, pero privado de todo acceso a la felicidad (supuesta) de la inconsciencia: sufriente por haber malogrado incluso su locura.

2. Se cree que todo enamorado está loco. Pero, ¿se imaginan un loco enamorado? De ningún modo. No tengo derecho más que *a* una locura pobre, incompleta, *metafórica:* el amor me vuelve *como* loco, pero no me pongo en relación con lo sobrenatural; no hay en mí nada sagrado; mi locura, simple sinrazón, es plana, hasta invisible; por lo demás, totalmente recuperada por la cultura: no da miedo. (No obstante, es en el estado amoroso donde algunos sujetos razonables adivinan de pronto que la locura está ahí, posible, muy cercana: una locura en la que el propio amor zozobraría.)

3. Desde hace cien años se considera que la locura (literaria) consiste en esto: *"Yo es otro":* la locura es una experiencia de despersonalización. Para mí, sujeto amoroso, es todo lo contrario: es a causa de convertirme en un *sujeto,* de no poder sustraerme a serlo, que me vuelvo loco. *Yo no soy otro*: es lo que compruebo con pavor.

   (Cuento zen: un viejo monje está ocupado a pleno sol en desecar hongos: "¿Por qué no hace que lo hagan otros? —Otro no es yo, y yo no soy otro. Otro no puede hacer la experiencia de mi acción. Yo debo hacer la experiencia de desecar los hongos.")

Soy indefectiblemente yo mismo y es en esto en lo que radica mi estar loco: estoy loco puesto que *consisto.*

4. Es loco aquel que está limpio de todo poder. —¿Cómo? ¿Acaso el enamorado no conoce ninguna excitación de poder? El sometimiento es no obstante asunto mío: sometido, queriendo someter, experimento a mi manera la ambición de poder, la *libido dominandi:* ¿es que no dispongo, como los sistemas políticos, de un discurso bien construido, es decir sólido, ágil, *articulado?* Sin embargo, ahí está mi singularidad; mi libido está absolutamente encerrada: no habito ningún otro espacio que el duelo amoroso: ni un ápice de exterior, y por lo tanto ni un ápice de sentido gregario: *estoy loco:* no porque sea original (burdo ardid de la conformidad), sino porque estoy separado de toda socialidad. Si los demás hombres son siempre, en grados diversos, militantes de algo, yo no soy soldado de nada, ni siquiera de mi propia locura: yo *no socializo* (como se dice de aquel otro al que no simboliza).

San Agustín

(¿Puede reconocerse aquí la escisión muy singular que deslinda, en el Enamorado, la voluntad de dominio —de la que está marcada la calidad de su fuerza— de la voluntad de poder —de la que está exenta?)

WERTHER, 106-110.
SAN AGUSTÍN: *libido sentiendi, libido sciendi, libido excelendi (dominandi)* (citado por Sainte-Beuve, II 160).

La locuela

LOCUELA. Esta palabra, sacada de Ignacio de Loyola, designa el fl ujo de palabras a través del cual el sujeto argumenta incansablemente en su cabeza los efectos de una herida o las consecuencias de una conducta: forma enfática del "discursear" amoroso.

1. "Trop penser me font amours" [Pensar demasiado me hacen los amores]. Por momentos, al capricho de un estímulo ínfimo, se desencadena en mi cabeza una fiebre de lenguaje, un desfile de razones, de interpretaciones, de alocuciones. No tengo conciencia sino de una máquina que se alimenta a sí misma de una zanfonía cuyo manubrio gira titubeante un tocador anónimo, y que no se calla nunca. En la locuela, nada impide la repetición. Cuando, por azar, produzco en mí una frase "lograda" (en la que creo descubrir la expresión justa de una verdad), esta frase se convierte en una fórmula que repito en proporción al apaciguamiento que me confiere (hallar la palabra adecuada es eufórico); la rumio, me nutro de ella; como los niños o los dementes atacados de mericismo, vuelvo a sorber incesantemente mi herida y la regurgito. Enrollo, devano, tramo el historial amoroso y recomienzo (tales son los sentidos del verbo (μηρύομαι, *meruomai:* enrollar, devanar, tramar). O más aún: a menudo, el niño autista mira sus propios dedos mientras manosea objetos (pero no mira los objetos mismos): es el *twiddling*. El *twiddling* no es un juego; es una manipulación ritual, caracterizada por rasgos estereotipados y compulsivos. Así ocurre con el enamorado presa de la locuela: manosea su herida.

Canción

Schubert

Griego

Bruno Bettleheim

2. Humboldt llama a la libertad del signo *locuacidad.* Soy (interiormente) locuaz, porque no puedo anclar mi discurso: los signos giran "en piñón libre". Si pudiera forzar el signo, someterlo a una sanción, podría finalmente encontrar descanso. ¡Que no puedan enyesarse las cabezas, como las piernas! Pero no puedo impedirme pensar, hablar; ningún director de escena está ahí para interrumpir el cine interior que me paso a mí mismo y decirme: *¡Corte!* La locuacidad sería una especie de desdicha propiamente humana: estoy loco de lenguaje: nadie me escucha, nadie me mira, pero (como el tocador de zanfonía de Schubert) continúo hablando, girando mi manivela.

3. Tomo un papel; soy *el que va a llorar; y* este papel lo represento ante

mí y *me hace llorar:* soy ante mí mi propio teatro. Y al verme llorar así, lloro cada vez más; y si el llanto decrece, me repito muy rápidamente la expresión mordaz que lo va a reactivar. Tengo en mí dos interlocutores, atareados en elevar *el tono,* de réplica en réplica, como en las antiguas esticomitis; hay un goce de la palabra desdoblada, redoblada, llevada hasta la *algazara* final (escena de clowns).

Werther

Hugo

(**I**. Werther lanza una perorata contra el mal humor: "Las lágrimas le vienen a los ojos", **II**. Cuenta ante Carlota una escena de adiós fúnebre; el relato que hace lo abruma con su violencia y lleva el pañuelo a sus ojos, **III**. Werther escribe a Carlota y le representa la imagen de su tumba futura: "Y he aquí que lloro como un niño al traérmela a la memoria tan vivamente", **IV**. "A los veinte años, dice la señora Desbordes-Valmore, penas profundas me forzaron a renunciar al canto, porque mi voz me hacía llorar.")

CANCIÓN: del siglo XV.
SCHUBERT: "Los pies desnudos sobre el hielo, titubea y su escudilla queda vacía. Nadie lo escucha y nadie lo mira, y los perros gruñen en torno del viejo. Pero él no se preocupa de nada: va girando su manivela y su zanfonía no calla jamás..." ("Der Leiermann", *Winterreise,* poemas de Müller).
BETTELHEIM, *La fortaleza vacía,* 95, nota. 172
WERTHER, 35, 36, 125.
HUGO, *Pierres,* 150.

Elogio de las lágrimas

LLORAR. Propensión particular del sujeto amoroso a llorar: modos de aparición y función de las lágrimas en ese sujeto.

1. La menor emoción amorosa, de felicidad o de pena, hace que a Werther le broten las lágrimas. Werther llora a menudo, muy a menudo, y abundantemente. ¿En Werther, es el enamorado quien llora o el romántico?

Werther

¿Tal vez es una predisposición propia del individuo enamorado echarse a llorar? Sometido a lo Imaginario, se mofa de la censura que mantiene hoy al adulto lejos de las lágrimas y a cuyo través el hombre quiere hacer protesta de su virilidad (satisfacción y enternecimiento maternal de Edith Piaf: *"Mais vous pleurez, Milord/"*/("¡Pero usted llora, Milord!"). Liberando sus lágrimas sin coerción, sigue las órdenes del cuerpo enamorado, que es un cuerpo bañado, en expansión líquida: llorar juntos, fluir juntos: lágrimas deliciosas culminan la lectura de Klopstock que Carlota y Werther hacen en común. ¿Dónde adquiere el enamorado el derecho de llorar sino en una inversión de valores cuyo primer blanco es el cuerpo? Él acepta recobrar el cuerpo niño.

Schubert

Además, aquí, el cuerpo amoroso está forrado por un cuerpo histórico. ¿Quién hará la historia de las lágrimas? ¿En qué sociedades, en qué tiempos se ha llorado? ¿Desde cuándo los hombres (y no las mujeres) ya no lloran? ¿Por qué la "sensibilidad" en cierto momento se ha vuelto "sensiblería"? Las imágenes de la virilidad son movedizas; los Griegos, la gente del siglo XVII, lloraban

Michelet

mucho en el teatro. San Luis, al decir de Michelet, sufría por no haber recibido el don del llanto; una vez que sintió las lágrimas correr dulcemente por su rostro, "le parecieron muy sabrosas y dulcísimas, no solamente al corazón sino también a la boca". (Del mismo modo: en 1199, un joven monje se pone en camino hacia una abadía cisterciense, en el Brabante, para obtener con sus plegarias el don de las lágrimas.)

(Problema nietzscheano: ¿cómo se combinan Historia y Tipo? ¿No corresponde al Tipo formular —formar— lo inactual de la Historia? En las lágrimas mismas del enamorado nuestra sociedad reprime su propio inactual, haciendo así del enamorado que llora un objeto

perdido cuya represión es necesaria para su "salud". En la película *La Marquise d'O,* ésta llora y la gente se divierte.)

2. Quizá "llorar" es demasiado burdo; quizá no es necesario remitir todos los llantos a una misma significación; quizá hay en el mismo enamorado muchos sujetos que participan en modos próximos, pero diferentes, del "llorar". ¿Quién es ese "yo" que tiene "lágrimas en los ojos"? ¿Quién ese otro que, un día, estuvo "al borde de las lágrimas"? ¿Quién soy yo, que lloro "todas las lágrimas de mi cuerpo"?, ¿o que vierto al despertar "un torrente de lágrimas"? Si tengo tantas maneras de llorar es tal vez porque, cuando lloro, me dirijo siempre a alguien, y porque el destinatario de mis lágrimas no es siempre el mismo: adapto mis modos de llorar al tipo de chantaje que, a través de mis lágrimas, pretendo ejercer en torno mío.

3. Llorando, quiero impresionar a alguien, hacer presión sobre él ("Mira lo que haces de mí"). Es tal vez el otro —y lo es por lo común— a quien se obliga así a asumir abiertamente su conmiseración o su insensibilidad; pero puedo serlo también yo mismo: me pongo a llorar para probarme que mi dolor no es una ilusión: las lágrimas son signos, no expresiones. A través de mis lágrimas cuento una historia, produzco un mito del dolor y desde ese momento me acomodo en él: puedo vivir con él, porque, al llorar, me doy un interlocutor enfático que resume el más "verdadero" de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: "Las palabras ¿qué son? Una lágrima dirá más."

Schubert

WERTHER, 36, 60, 62, 63, 65, 66, 68, 110. — Llorar en común: 27.
SCHUBERT, *Lob der Thränen* ("Elogio de las lágrimas"), poesía de A. W. Schlegel.
SCHUBERT, *Lob der Thränen*. 176

La última hoja

MAGIA. Consultas mágicas, pequeños ritos secretos y acciones votivas no están ausentes de la vida del sujeto amoroso, sea cual fuere la cultura a la que pertenezca.

1. "Aquí y allá, en los árboles, todavía hay hojas. Y quedo a menudo pensativo ante ellas. Contemplo una hoja y pongo en ella mi esperanza. Cuando el viento juega con ella, tiemblo con todo mi ser. Y si cae, ¡ay!, mi esperanza cae con ella."

Schubert

Para poder interrogar al destino es necesaria una pregunta alternativa *(Me quiere / No me quiere),* un objeto susceptible de una variación simple *(Caerá / No caerá)* y una fuerza exterior (divinidad, azar, viento) que marque uno de los polos de la variación. Planteo siempre la misma pregunta (¿seré amado?), y esta pregunta es alternativa: *todo o nada.;* no concibo que las cosas maduren, que sean sustraídas a la oportunidad del deseo. No soy dialéctico. La dialéctica diría: la hoja no caerá, y *después* cae; pero entretanto habrás cambiado y no te plantearás ya la pregunta. (De todo consejero, sea cual fuere, espero que me diga: "La persona que usted ama lo ama y se lo va a decir esta noche.")

2. A veces la angustia es tan intensa, tan angosta (ya que tal es la etimología de la palabra) —una angustia de espera, por ejemplo— que se hace necesario *hacer algo.* Ese "algo" es naturalmente (ancestralmente) un voto: *si* (tú vuelves...) *entonces* (cumpliré mi voto).

Confidencia de X...: "La primera vez encendió un cirio en una pequeña iglesia italiana. Fue sorprendido por la belleza de la llama y el gesto le pareció menos idiota. ¿Por qué, en adelante, privarse del placer de crear una luz? Lo volvió a hacer pues, añadiendo a ese gesto delicado (inclinar el cirio nuevo hacia el cirio ya encendido, unir suavemente sus mechas, ver con placer que el ruego prende, llenarse los ojos de esa luz íntima y fuerte) votos cada vez más vagos, que englobaban —por miedo *a* elegir— "todo lo que no anda en el mundo".

SCHUBERT, "Letzte Hoffnung", *Winterreise.*

“Soy odioso”

MONSTRUOSO. El sujeto se da cuenta bruscamente que constriñe al objeto amado en una red de tiranías: de pia doso se siente devenir monstruoso.

Platón

1. En el *Fedro* de Platón los discursos del sofista Lisias y del primer Sócrates (antes de que éste haga su palinodia) descansan ambos en el siguiente principia: el amante es insoportable (por pesadez) para el amado. Sigue el catálogo de los rasgos importunos: el amante no puede soportar que alguien sea superior o igual a él ante los ojos de su amado, y pelea por rebajar a todo rival; mantiene al amado al margen de una multitud de relaciones; se empeña, mediante mil astucias indelicadas, en mantenerlo en la ignorancia, de modo que el amado no conozca lo que puede esperar de su enamorado; desea secretamente la pérdida de lo que el amado tiene de más querido: padre, madre, parientes, amigos; no quiere para el amado ni hogar ni hijos; su asiduidad diaria es fatigante; no acepta ser dejado de lado ni de día ni de noche; aunque viejo (lo que en sí ya importuna), actúa como un policía tiránico y somete todo el tiempo al amado a espionajes malignamente suspicaces, no obstante que él mismo no se prohíbe en absoluto ser más tarde infiel e ingrato. Piense lo que piense, el corazón del enamorado está, pues, lleno de malos sentimientos: su amor no es generoso.

2. El discurso amoroso asfixia al otro, que no encuentra ningún lugar para su propia palabra bajo ese decir masivo. No es que yo le impida hablar; pero sé *insinuar los pronombres:* “Yo hablo y tú me entiendes, luego existimos” (Ponge). A veces, con terror, tomo conciencia de ese vuelco: yo, que me creía puro sujeto (sujeto sujetado: frágil, delicado, lastimero), me veo convertido en una cosa obtusa, que anda a ciegas, que aplasta todo bajo su discurso; yo, que amo, soy indeseable, alineado en las filas de los fastidiosos: los que son pesados, molestan, se inmiscuyen, complican, reclaman, intimidan (o más simplemente: los que hablan). Me he equivocado, monumentalmente.

   (El otro es desfigurado por su mutismo, como en esos sueños horrorosos en que una persona amada se nos aparece con la parte inferior del rostro íntegramente borrada, privada de su boca; y yo, que hablo, también estoy desfigurado: el soliloquio hace de mí un monstruo, una enorme lengua.)

“Un aire embarazado”

MORTIFICACIÓN. Escena múltiple en la que lo implícito de la relación amorosa actúa como coacción y suscita un embarazo colectivo que no es explícito.

Werther

1. Werther le está haciendo una escena a Carlota (es poco antes de su suicidio), pero la escena se interrumpe súbitamente por el arribo de Alberto. Callan y se pasean, con un aire embarazado, a lo largo y a lo ancho de la habitación; ensayan insignificantes temas de conversación que decaen uno tras otro. La situación está cargada. ¿De qué? Del hecho de que cada uno es percibido por los otros dos en su papel (de marido, de amante, de apuesta), sin que pueda ser tomado en cuenta ese papel en la conversación. Lo pesado es el saber silencioso: yo sé que tú sabes que yo sé: tal es la fórmula general de la mortificación, pudor inocente, helado, que toma por insignia la insignificancia (las palabras pronunciadas). Paradoja: lo no-dicho como síntoma... del *consciente.*

   El azar reúne de pronto en ese café a algunos amigos: todo un conjunto de afectos. La situación está cargada; aunque yo esté comprometido con ella e incluso la sufra, la vivo como una escena, como un cuadro bien diseñado, bien compuesto (algo así como un Greuze un poco perverso); rebosa de sentidos, los leo, los sigo en toda su finura; observo, descifro, gozo con un texto que estalla de legibilidad *por lo mismo que no dice.* No hago más que *ver* lo que se habla, como en el cine mudo. Se produce en mí (contradicción en los términos) una suerte de *fascinación alerta:* estoy metido en la escena y sin embargo bien despierto: mi atención forma parte de lo que se actúa, la escena carece de exterior y no obstante la leo: no hay candilejas, es un teatro extremado. De ahí el malestar —o para algunos, perversos, el goce.

WERTHER, 125.

Sin respuesta

MUTISMO. El sujeto amoroso se angustia de que el objeto amado responda parsimoniosamente, o no responda, a las palabras (discursos o cartas) que le dirige.

1. "Cuando se le habla, dirigiéndole un discurso sobre el tema que sea, a menudo X... tiene el aire de mirar y de escuchar otra cosa, buscando a su alrededor: uno se detiene, desalentado; al final de un largo silencio, X... dice: 'Continúa, te escucho'; uno retoma entonces bien que mal el hilo de una historia en la que ya no cree."

   (Como una mala sala de concierto, el espacio afectivo tiene rincones muertos, donde el sonido no circula. —el interlocutor perfecto, el amigo, ¿no es entonces el que construye en torno nuestro la mayor resonancia posible? ¿No puede definirse la amistad como un espacio de sonoridad total?)

2. Esta escucha huidiza, que no puedo capturar más que con retraso, me incita a un pensamiento sórdido: consagrado perdidamente a seducir, a distraer, creía, hablando, desplegar tesoros de ingenio, pero esos tesoros son apreciados con indiferencia; derrocho mis "cualidades" por nada: toda una excitación de afectos, de doctrinas, de conocimientos, de delicadeza, toda la brillantez de mi yo viene a apagarse, a amortiguarse en un espacio inerte, como si —pensamiento culpable— mi cualidad excediese la del objeto amado, como si yo estuviera *adelantado* respecto de él. Ahora bien, la relación afectiva es una máquina exacta; la coincidencia, la *afinación,* en el sentido musical, son en ella fundamentales; lo que está desfasado está inmediatamente *de más:* mi palabra no es propiamente hablando un desecho sino más bien "un artículo sin venta": lo que no se consume en el momento (en el movimiento) y va al mortero.

   (De la escucha distante nace una angustia de decisión: ¿debo proseguir, hablar "en el desierto"? Necesitaría una confianza que precisamente la sensibilidad amorosa no permite. ¿Debo detenerme, renunciar? Eso tendría el aspecto de vejarme, de enjuiciar al otro, y, a partir de allí, dar la señal de partida de una "escena". Es una vez más la trampa.)

Francçois Wahl

Freud

3. “La muerte es sobre todo esto: todo lo que ha sido visto, habrá sido visto para nada. Duelo de lo que hemos percibido.” En esos momentos breves en que hablo para nada es como si muriera. Porque el ser amado se convierte en un personaje plomizo, en una figura de sueño *que no habla,* y el mutismo, en sueños, es la muerte. O incluso: la Madre gratificante misma me muestra el Espejo, la Imagen, y me habla: “Tú eres eso.” Pero la Madre muda no me dice lo que soy: no estoy ya fundado, floto dolorosamente sin existencia.

FRANCÇOIS WAHL, “Chute”.
FREUD. “Les trois coffrets”, *Essais de psychanalyse, 93.*

"Y la noche alumbraba la noche"

NOCHE. Todo estado que suscita en el sujeto la metáfora de la oscuridad (afectiva, intelectiva, existencial) en la que se debate o se sosiega.

1. Experimento por turno dos noches, una buena y la otra mala. Me valgo, por decirlo así, de una distinción mística: *estar a oscuras* puede producirse, sin mi intervención, porque estoy privado de la luz de las causas y de los fines; *estar en tinieblas* me ocurre porque me ciega mi apego a las cosas y el desorden que provoca.

Juan de la Cruz

La mayoría de las veces estoy en la oscuridad misma de mi deseo; no sé lo que quiero, el propio bien me resulta un mal; lleno de resonancias, vivo golpe a golpe: *estoy en tinieblas.* Pero también a veces hay otra Noche: solo, en posición de meditación (¿es tal vez un papel que me asigno?), pienso en el otro con calma, tal como es; suspendo toda interpretación; entro en la noche del absurdo; el deseo continúa vibrando (la oscuridad es transluminosa), pero no quiero comprender nada; es la Noche del no-beneficio, del gasto sutil, invisible: *estoy a oscuras,* estoy ahí, instalado simple y apaciblemente en el interior negro del amor.

Rusbrock

2. La segunda noche envuelve a la primera, lo Oscuro ilumina la Tiniebla: "Y la noche era oscura y alumbraba la noche." No busco salir del punto muerto amoroso a través de la Decisión, el Dominio, la Separación, la Oblación, etc., en suma, *a través del gesto.* Sustituyo solamente una noche por otra. "Oscurecer esta oscuridad, he ahí la puerta de toda maravilla."

Juan de la Cruz

Tao

JUAN DE LA CRUZ: Baruzi, 308.
RUSBROCK (la noche transluminosa), XXVI.
JUAN DE LA CRUZ: "Admirable cosa que siendo tenebrosa alumbrase la noche" (Baruzi, 327).
TAO: "No Ser y Ser, saliendo de un fondo único, no se diferencian sino por sus nombres. Ese fondo único se llama Oscurida d. —Oscurecer esta oscuridad, he ahí la puerta de toda maravilla" *(Tao Te King).*

Nubes

NUBES. Sentido y uso del ensombrecimiento de humor que se apodera del sujeto amoroso bajo el efecto de circunstancias variadas.

Werther

1. Werther es amable con Friederike, la hija del vicario de St*** al que Carlota y él visitaban. El rostro del señor Schmidt, el prometido de Friederike, se ensombrece paralelamente; rehúsa participar en la conversación. Werther enjuicia entonces el malhumor; viene de nuestros celos, de nuestra vanidad, es un descontento de nosotros mismos cuyo peso descargamos sobre los otros, etc. "¡Nómbrenme, dice Werther, el hombre que, estando de mal humor, es lo bastante honesto para disimularlo, para soportarlo completamente solo, sin destruir la alegría en torno suyo!" Tal hombre es evidentemente inhallable, puesto que el malhumor no es más que un mensaje. No pudiendo estar manifiestamente celoso sin diversos inconvenientes, de donde proviene el ridículo, desplazo mis celos, les doy un efecto derivado, atemperado, y como inacabado, cuyo motivo verdadero no se expresa abiertamente: incapaz de ocultar la herida y no osando declarar la causa, transijo; hago abortar el contenido sin renunciar a la forma: el resultado de esta transacción es el *mal humor,* que se da a leer como el índice de un signo: *aquí, usted debe leer* (que algo no va bien): pongo simplemente mi pathos sobre la mesa, reservándome desatar el paquete más tarde según las circunstancias: ya sea que me descubra (al grado de llegar a una "explicación") o bien que me encubra. (El mal humor es un cortocircuito entre el estado y el signo.)

J.-L. B

(Olvido voluntario: Werther enjuicia el malhumor por lo que pesa sobre los que nos rodean; sin embargo, más tarde, él mismo se suicidará, lo que tiene otro peso. ¿El suicidio de amor será un malhumor un poco extremo?)

Zen

Pelléas

2. Tal es el malhumor: un signo grosero, un chantaje vergonzoso. Hay sin embargo nubes más sutiles; todas las sombras tenues, de causa ligera, incierta, que pasan por encima de la relación, cambian la luz, el relieve; hay de repente otro paisaje, una ligera embriaguez negra. La nube entonces no es más que esto: *algo me falta.* Recorro rápidamente los estados de carencia, a través de los cuales el Zen ha codificado la sensibilidad humana *(furyu):* la soledad *(sabi),* la tristeza que me llega de la "increíble naturalidad" de las cosas *(wabi),* la nostalgia *(aware),* el sentimiento de lo extraño *(yugen).* "Soy feliz pero

estoy triste": tal era la "nube" de Mélisande.

WERTHER, 31 *S.*
J.-L.B.: conversación.

La cinta

OBJETOS. Todo objeto tocado por el cuerpo del ser amado se vuelve parte de ese cuerpo y el sujeto se apega a él apasionadamente.

Werther

1. Werther multiplica los gestos de fetichismo: besa la cinta que Carlota le ha regalado en su aniversario, la esquela que ella le dirige (con riesgo de que le entre arena en los labios), las pistolas que ha tocado. Del ser amado surge una fuerza que nada puede detener y que impregna todo lo que toca, así sea con la mirada: si Werther, no pudiendo ir a ver a Carlota, le envía su doméstica, es esta doméstica misma, sobre la que ella ha posado su mirada, la que se convierte para Werther en una parte de Carlota ("Bien le habría tomado la cabeza entre mis manos para darle un beso si no hubiera sido por el respeto humano"). Cada objeto así consagrado (colocado en el entorno del dios) se hace semejante a la piedra de Bolonia, que irradia, por las noches, los rayos que ha alma cenado durante el día.

Lacan

(Pone el Falo en el lugar de la Madre —se identifica con él. Werther quiere que se lo entierre con la cinta que Carlota le ha regalado; en la tumba se acuesta a lo largo de la Madre —precisamente entonces evocada.) Tan pronto el objeto metonímico es presencia (engendrando alegría) como ausencia (engendrando desamparo). ¿De qué depende pues mi lectura? —Si me creo en trance de ser colma do, el objeto será favorable; si me veo abandonado, será siniestro.

Haikú

2. Fuera de estos fetiches no hay ningún otro objeto en el mundo amoroso. Es un mundo sensualmente pobre, abstracto, deslavado, despojado; mi mirada atraviesa las cosas sin re conocer su seducción; estoy muerto a toda sensualidad, fuera de la del "cuerpo encantador". Del mundo exterior, la única cosa que puedo asociar a mi estado es el color del día, como si "el tiempo que hace" fuera una dimensión de lo Imaginario (la Imagen no es coloreada ni profunda; pero está provista de todos los matices de la luz y del calor, comunicando con el cuerpo amoroso, que se siente bien o mal, globalmente, unitivamente). En el haikú japonés, el código quiere que haya siempre una palabra que remita al momento del día y del año; es el *kigo,* la palabra-estación. Del haikú, la notación amorosa conserva el *kigo,* esa tenue alusión a la lluvia, al atardecer, a la luz, a todo lo que inunda, difunde.

WERTHER, 61, 44, 42.

Lo obsceno del amor

OBSCENO. Desacreditada por la opinión moderna, la sentimentalidad del amor debe ser asumida por el sujeto amoroso como una fuerte transgresión, que lo deja solo y expuesto; por una inversión de valores, es pues esta sentimentalidad lo que constituye hoy lo obsceno del amor.

1. Ejemplo de obscenidad: cada vez que aquí mismo se emplea la palabra "amor" (la obscenidad cesaría si se dijera, en tono de burla: el *"amur").*[*]

Lacan

O incluso: "Velada en la Ópera: un pésimo tenor hace aparición en escena; para decir su amor a la mujer que ama y que está a su lado se planta frente al público. Yo soy ese tenor: como un burdo animal, obsceno y estúpido, vivamente iluminado por una luz de vitrina, declamo un *aria* muy puesta en código, sin mirar a quien amo y a quien se supone que me dirijo."

O todavía: sueño: doy un curso "sobre" el amor: el auditorio es femenino, algo maduro: soy Paul Géraldy.

O de nuevo: "...le pareció que la palabra [amor] no ganaba nada siendo tantas veces repetida. Por el contrario, esas dos sílabas acabaron por parecerle muy repugnantes, se hallaban asociadas a una imagen como de leche aguada, a algo blanco azulado, dulzón..."

Thomas Mann

O en fin: mi amor es "un órgano sexual de una sensibilidad inaudita, que [vibraría] haciéndome lanzar gritos atroces, los gritos de una eyaculación grandiosa pero insoportable, [presa del] don extático que el ser hace de sí mismo en tanto que víctima desnuda, obscena [...] ante las grandes carcajadas de las prostitutas".

Bataille

(Tomaré para mí el desprecio con el que se abruma todo pathos: en otro tiempo, en nombre de la razón ["Para que una producción tan apasionada —dice Lessing de *Werther*— no haga más mal que bien, ¿no creen ustedes que le sería necesaria una pequeña peroración muy fría?"], hoy, en nombre de la "modernidad", que requiere un sujeto, con tal que sea "generalizado" ["La verdadera música popular, la música de las masas, la música plebeya, está abierta a

[*] Se conserva aquí la escritura del original, con la que Barthes, siguiendo a Lacan, ejemplifica una alteración fonética burlona de la palabra "amor" *(amour),* mediante la sustitución de "ou" por "u", lo que da en francés un sonido de "u anterior, alta, cerrada y redondeada" (próxima a la i). [T]

todos los despliegues de las *subjetividades de grupo,* no ya a la subjetividad única, a la bella subjetividad sentimental del sujeto aislado...", Daniel Charles, "Musique et oubli"].)

2. Di con un intelectual enamorado: para él, "asumir" (no reprimir) la extrema tontería, la tontería desnuda de su discurso, es lo mismo que para el sujeto batailleano desnudarse en un lugar público: es la forma necesaria de lo imposible y de lo soberano: una abyección tal que ningún discurso de la transgresión puede recuperarla y que se expone sin protección al moralismo de la antimoral. De ahí que juzgue a sus contemporáneos como otros tantos *inocentes:* lo son los que censuran la sentimentalidad amorosa en nombre de una nueva moral: "El sello distintivo de las almas modernas no es la mentira sino la *inocencia,* encarnada en el moralismo falso. Hacer en todas partes el descubrimiento de esta *inocencia* —es tal vez el aspecto más repulsivo de nuestro trabajo."

Nietzsche

(Inversión histórica: no es ya lo sexual lo que es indecente; es lo *sentimental* —censurado en nombre de lo que no es, en el fondo, más que *otra moral*.)

3. El enamorado delira ("desplaza el sentimiento de los valores"), pero su delirio es tonto. ¿Hay algo más tonto que un enamorado? Tan tonto que nadie osa formular públicamente su discurso sin una seria meditación ¡novela, teatro o análisis (con pinzas). El *daimon* de Sócrates (aquel que hablaba primeramente en él) le soplaba: no. Mi *daimon* es por el contrario mi tontería: como el asno nietzscheano digo sí a todo, en el campo de mi amor. Me obstino, rechazo el aprendizaje, repito la misma conducta; no se me puede educar —y yo mismo no lo puedo hacer; mi discurso es continuamente irreflexivo; no sé ordenarlo, graduarlo, disponer los enfoques, las comillas; hablo siempre en primer grado; me mantengo en un delirio prudente, ajustado, discreto, domesticado, trivializado por la literatura.

(La tontería es ser *sorprendido.* El enamorado lo es incesantemente: no tiene tiempo de transformar, de saber de qué se trata, de proteger. Tal vez conozca su tontería pero *no la censura.* Más aún: su tontería actúa como un clivaje, como una perversión: *es tonto,* dice, *y sin embargo... es cierto.)*

4. Todo lo que es anacrónico es obsceno. Como divinidad (moderna), la Historia es represiva, la Historia nos prohíbe ser inactuales. Del

pasado, no soportamos más que la ruina, el monumento, el kitsch o el retro, que es *divertido;* reducimos ese pasado a su sola rúbrica. El sentimiento amoroso está pasado de moda *(demodé),* pero ese *demodé* no puede ni siquiera ser recuperado como espectáculo: el amor cae fuera del tiempo *interesante;* ningún sentido histórico, polémico, puede serle conferido; es en esto que es obsceno.

5. En la vida amorosa, la trama de los incidentes es de una increíble futilidad, y esta futilidad, unida a la mayor formalidad, es sin duda inconveniente. Cuando imagino seriamente suicidarme por una llamada telefónica que no llega, se produce una obscenidad tan grande como cuando, en Sade, el papa sodomiza a un pavo. Pero la obscenidad sentimental es menos extraña, y eso es lo que la hace más abyecta; nada puede superar el inconveniente de un sujeto que se hunde porque su otro adopta un aire ausente, "mientras existen todavía tantos hombres en el mundo que mueren de hambre, mientras tanto pueblos luchan duramente por su liberación, etc.".

Sade

6. La carga moral decidida por la sociedad para todas las transgresiones golpea todavía más hoy la pasión que el sexo. Todo el mundo comprenderá que X... tenga "enormes problemas" con su sexualidad; pero nadie se interesará en los que Y... pueda tener con su sentimentalidad: el amor es obsceno en que precisamente pone lo sentimental en el lugar de lo sexual. Ese "viejo nene sentimental" (Fourier) que moriría bruscamente en estado amoroso, parecería tan obsceno como el presidente Félix Faure atacado de congestión al lado de su amante.
   (*Nous deux* —la revista— es más obscena que Sade.)

7. La obscenidad amorosa es extrema: nada puede concentrarla, darle el valor fuerte de una transgresión; la soledad del sujeto es tímida, carente de todo decoro: ningún Bataille le dará una escritura a ese obsceno. El texto amoroso (apenas un texto) está hecho de pequeños narcisismos, de mezquindades psicológicas; carece de grandeza: o su grandeza (¿pero quién, *socialmente,* está allí para reconocerla?) es la de no poder alcanzar ninguna grandeza, ni siquiera la del. "materialismo bajo". Es pues el momento *imposible* en que lo obsceno puede verdaderamente coincidir con la afirmación, el *amén,* el límite de la lengua (todo obsceno decible como tal no puede ya ser el último grado de lo obsceno; yo mismo diciéndolo, aunque sea a través del parpadeo de una figura, soy *ya* recuperado).

THOMAS MANN, *La montaña mágica,* 140.

BATAILLE, *L'oeil pineal*, II, 19, 25.
NIETZSCHE, *La généalogie de la morale*, 208.

Los lentes oscuros

OCULTAR. Figura deliberativa: el sujeto amoroso se pregunta no si debe declarar al ser amado que lo ama (ésta es una figura de declaración), sino en qué medida debe ocultarle las "perturbaciones" (las turbulencias) de su pasión: sus deseos, sus desamparos, en suma, su s excesos (en lenguaje racineano: *su furor).*

Madame de Savigné

1. X..., de vacaciones sin mí, no me ha dado ningún signo de vida desde su partida: ¿accidente?, ¿huelga del correo?, ¿indiferencia? ¿táctica de distancia?, ¿ejercicio de un querer vivir pasajero ("Su juventud le hacía resonancia, no escucha")?, ¿o simple inocencia? Me angustio cada vez más, paso por todos los actos de la escenificación de la espera. Pero cuando X... resurja de una u otra manera, puesto que no puede dejar de hacerlo (pensamiento que debería inmediatamente volver vana toda angustia), ¿qué le diré? ¿Deberé ocultarle mi perturbación —ya ahora pasada *("¿Cómo estás?")?* ¿Hacerla estallar agresivamente *("No está bien, habrías podido perfectamente...")* o apasionadamente *("¡Me has tenido tan inquieto!")?* ¿O bien, esa perturbación, hacérsela oír delicadamente, ligeramente, para hacerla conocer sin abrumar al otro *("Estaba un poco intranquilo...")?* Una angustia de segundo grado se apodera de mí y es la de tener que decidir el grado de publicidad que daré a mi primera angustia.

2. Estoy preso en un doble discurso del que no puedo salir. Por un lado, me digo: ¿y si el otro, por alguna disposición de su propia estructura, tenía necesidad de mi insistencia? ¿No estaría justificado, entonces, que me abandonara a la expresión literal, al decir lírico de mi "pasión"? ¿El exceso, la locura, no son mi verdad, mi fuerza? ¿Y si esta verdad, esta fuerza, terminaran por impresionar? Pero, por otro lado, me digo: las señales de esta pasión amenazan con asfixiar al otro. ¿No es preciso ahora, *justamente porque lo amo,* ocultarle cuánto lo amo? Veo al otro con una doble mirada: a veces lo veo como objeto, a veces como sujeto; vacilo entre la tiranía y la oblación. Me aprisiono a mí mismo en un chantaje: si amo al otro, estoy obligado a querer su bien; pero no puedo entonces más que hacerme mal: trampa: estoy condenado a ser un santo o un monstruo: santo no puedo, monstruo no quiero: por consiguiente, tergiverso: muestro *un poco* de mi pasión.

3. Imponer a mi pasión la máscara de la discreción (de la impasibilidad): se encuentra allí un valor propiamente heroico: "Es indigno de las grandes almas difundir a su alrededor la perturbación que experimentan" (Clotilde de Vaux); el capitán Paz, héroe de Balzac, se in venta una falsa amante para estar seguro de encubrir herméticamente a la mujer de su mejor amigo, a la que ama hasta estar dispuesto a morir.

Balzac

Sin embargo, ocultar totalmente una pasión (o incluso simplemente su exceso) es inconcebible: no porque el sujeto humano sea demasiado débil, sino porque la pasión está hecha, por esencia, para ser vista: es preciso que el ocultar se vea: *sepan que estoy ocultándoles* algo, tal es la paradoja activa que debo resolver: es preciso *al mismo tiempo* que se sepa y que no se sepa: que se sepa que no lo quiero mostrar: he aquí el mensaje que dirijo al otro. *Larvatus prodeo:* me adelanto señalando mi máscara con el dedo: pongo una máscara a mi pasión pero con un dedo discreto (y ladino) señalo esa máscara. Toda pasión tiene finalmente su espectador: en el momento de morir, el capitán Paz no puede privarse de escribir a la mujer que ha amado en silencio: no hay oblación amorosa sin teatro final: el signo siempre vence.

Descartes

4. Imaginemos que yo haya llorado, por cierta falta incidental de la cual el otro incluso no se ha dado cuenta (llorar forma parte de la actividad normal del cuerpo enamorado), y que, *para que eso no se vea,* pongo lentes oscuros sobre mis ojos empañados (hermoso ejemplo de negación: ensombrecerse la vista para no ser visto). La intención de tal gesto está calculada: quiero conservar el beneficio moral del estoicismo, de la "dignidad" (me tomo por Clotilde de Vaux), y al mismo tiempo, contradictoriamente, provocar la cuestión sentimental ("Pero, ¿qué tienes?"); quiero ser a la vez lastimoso y admirable, quiero ser en el mismo momento niño y adulto. Haciéndolo juego, arriesgo: ya que siempre es posible que el otro no se interrogue en absoluto sobre estos lentes inusitados, y que, de hecho, no vea ningún signo.

5. Para hacer escuchar delicadamente que sufro, para ocultar sin mentir, voy a usar una preterición sagaz: voy a dividir la economía de mis signos.

Los signos verbales tendrán a su cargo acallar, enmascarar, dar gato por liebre: no daré jamás cuenta, *verbalmente,* de los excesos de mi sentimiento. No habiendo dicho nada de los estragos producidos por esta angustia, podría siempre, una vez pasada, asegurarme de que nadie haya sabido nada de ella. Potencia del lenguaje: con mi

lenguaje puedo hacerlo todo: incluso y sobre todo *no decir nada.* Puedo hacerlo todo con mi lenguaje, *pero no con mi cuerpo.* Lo que oculto mediante mi lenguaje lo dice mi cuerpo. Puedo modelar mi mensaje a mi gusto, pero no mi voz. En mi voz, diga lo que diga, el otro reconocerá que "tengo algo". Soy mentiroso (por preterición), no comediante. Mi cuerpo es un niño encaprichado, mi lenguaje es un adulto muy civilizado...

6. ...de modo que una larga serie de contenciones verbales (mis "cumplidos") podrían de repente explotar en una revulsión generalizada: una crisis de llanto (por ejemplo), ante los ojos atónitos del otro, vendrá a aniquilar bruscamente los esfuerzos (y los efectos) de un lenguaje largo tiempo vigilado. Estallo: *conoce pues a Fedra y todo su furor.*

Racine

BALZAC, *La fausse maîtresse.*

¿Por qué?

POR QUÉ. Al mismo tiempo que se pregunta obsesivamente por qué no es amado, el sujeto amoroso vive en la creencia de que en realidad el objeto amado lo ama, pero no se lo dice.

Nietzsche

1. Existe para mí un "valor superior": mi amor. No me digo jamás: "¿Para qué?". No soy nihilista. No me planteo la cuestión de los fines. Nunca hay "porqués" en mi discurso monótono, sino uno solo, siempre el mismo: *pero ¿por qué no me amas?* ¿Cómo puede no amarse ese *yo* que el amor vuelve perfecto (que da tanto, que hace feliz, etc.)? Pregunta cuya insistencia sobrevive a la aventura amorosa: "¿Por qué no me has amado?"; o más aún: "¡Oh!, dime, amor de mi corazón, ¿por qué me has abandonado?": *"O sprich, mein herzallerliebstes Lieb. warum verliessest du mich?"*

Heine

2. Pronto (o al mismo tiempo) la pregunta no es ya: "¿por qué no me amas?", sino: "¿por qué me amas sólo *un poco?"* ¿Cómo haces para amar *un poco?* ¿Qué quiere decir amar "un poco"? Vivo bajo el régimen del *demasiado* o del *no bastante;* ávido de coincidencia, todo lo que no es total me parece parsimonioso; lo que busco es ocupar un lugar *desde donde las cantidades no se perciban más,* y de donde el balance sea proscrito. O incluso —puesto que soy nominalista—: ¿por qué *no me dices* que me amas?

Freud

3. La verdad es que —paradoja exorbitante— no ceso de creer que soy amado. Alucino lo que deseo. Cada herida viene menos de una duda que de una traición: porque no puede traicionar sino quien ama, no puede estar celoso sino quien cree ser amado: el otro, episódicamente, falta a su ser, que es el de amarme; he aquí el origen de mis desgracias. Un delirio, sin embargo, sólo existe si despertamos de él (no hay sino delirios retrospectivos): un día compren do lo que me ha ocurrido: creía sufrir por no ser amado y sin embargo sufría porque creía serlo; vivía en la complicación de creerme a la vez amado y abandonado. Cualquiera que hubiese entendido mi lenguaje íntimo no habría podido menos que exclamar, como se lo hace de un niño difícil: *pero en fin, ¿qué quiere?*

(*Te amo* se vuelve *me amas.* Un día, X... recibe orquídeas anónimas: enseguida alucina su origen: no pueden venir más que de quien lo

ama; y quien lo ama no puede ser más que aquel a quien ama. Sólo después de mucho tiempo de crítica llega a disociar las dos inferencias: quien lo ama no es forzosamente aquel a quien ama.)

NIETZSCHE: "¿Qué significa el nihilismo? *Que los valores superiores se desprecian.* Los fines faltan, no hay respuesta a esta pregunta: '¿para qué?'"
HEINE, *Lyrisches Intermezzo,* 23, 285.
FREUD: "Tengamos en claro que la psicosis alucin atoria de deseo [...] no sólo trae a la conciencia deseos ocultos o reprimidos, sino que los figura, con creencia plena, como cumplidos" (*Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños,* 229).

Sobria ebrietas

QUERER-ASIR. Comprendiendo que las dificultades de la relación amorosa provienen de que quiere incesantemente apropiarse de una manera o de otra del ser amado, el sujeto toma la decisión de abandonar en adelante a su respecto todo "querer-asir".

Wagner

1. Pensamiento constante del enamorado: *el otro me debe aquello de lo que tengo necesidad.* Sin embargo, por primera vez, tengo verdaderamente miedo. Me lanzo sobre mi lecho, rumio y decido: en adelante ya no voy a querer asir nada de] otro.
   El N.Q.A. (el *no-querer-asir,* expresión imitada del Oriente) es un sustituto inverso del suicidio. No matarse (de amor) quiere decir: tomar esa decisión, la de no asir al otro. Es un mismo momento aquel en que Werther se mata y habría podido renunciar a asir a Carlota: es eso o la muerte (momento, por lo tanto, solemne).

Nietzsche

Tao

2. Es preciso que el *querer-asir* cese —pero es preciso también que el *no-querer-asir* no se vea: nada de oblación. No quiero sustituir el arrebato cálido de la pasión por "la vida empobrecida, el querer-morir, el gran hastío". El N.Q.A. no está del lado de la bondad; es vivo, seco: por una parte, no me opongo al mundo sensorial; dejo circular en mí el deseo; por otra parte, lo apuntalo contra "mi verdad": mi verdad es amar absolutamente: a falta de lo cual me retiro, me disperso, como una tropa que renuncia a "bloquear".

Tao
Rilke

3. ¿Y si el N.Q.A. era un pensamiento táctico (¡por fin uno!)? ¿Si yo quisiera todavía (aunque secretamente) conquistar al otro fingiendo renunciar a él? ¿Si me alejara *para* asirlo más seguramente? El revesino (ese juego de naipes en que gana el que hace menos bazas) descansa en una ficción bien conocida de los sabios ("Mi fuerza está en mi debilidad"). Este pensamiento es un ardid, porque viene a alojarse en el interior mismo de la pasión, de la que deja intactas las obsesiones y las angustias.

Stendahl

Ultima trampa: renunciando a todo querer-asir, me exalto y quedo encantado con la "buena imagen" que voy a dar de mí. No salgo del sistema: "Armance, exaltada [...] por un cierto entusiasmo de virtud que era también una manera de amar a Octavio...")

4. Para que el pensamiento del N.Q.A. pueda romper con el sistema de lo Imaginario es preciso que yo llegue (¿por la determinación de qué fatiga oscura?) a dejarme abandonado en algún sitio fuera del lenguaje, en lo inerte, y, en cierta manera, lisa y llanamente: *sentarme* ("Sentada apaciblemente sin hacer nada la primavera llega y las hierbas crecen por sí mismas"). Y una vez más el Oriente: no querer asir el no-querer-asir; dejar venir (del otro) lo que viene, dejar pasar (del otro) lo que se va; no asir nada, no rechazar nada: recibir, no conservar, producir sin apropiarse, etc. O bien: "El Tao perfecto no ofrece dificultad, salvo que evita elegir."

Zen

Tao

Que el No-Querer-Asir quede pues irrigado de deseo por ese movimiento riesgoso: *te amo* está en mi cabeza, pero yo lo aprisiono tras de mis labios. No profiero. Digo silenciosamente a quien no es ya o no es todavía el otro: *me contengo de amarte.*

Nietzsche

Acento nietzscheano: "¡No rogar más, bendecir!" Acento místico: "¡Vino del mejor y más deleitoso, como así también el más embriagador [...] del cual, sin beberlo, el alma anonadada está ebria, alma libre y embriagada, olvidadiza, olvidada, ebria de lo que no bebe ni beberá jamás!"

Rusbrock

WAGNER: "El mundo me debe aquello de lo que tengo necesidad. Me son necesarios la belleza, el brillo, la luz, etc." (leído en un programa de *La tetralogía,* en Beirut).
TAO: "No se exhibe y brillará. No se afirma y se impondrá. Cumple su obra, no se apega a ella y puesto que no se apega a ella, su obra quedará" *(Tao Te King,* XXII).
RILKE: *"Weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest"* ("Puesto que no te retengo nunca, te tengo firmemente"): verso de dos melodías de Webern, 1911-1912.
STENDHAL, *Armance.* 60.
ZEN: Watts, 153.
TAO: Watts, 107, y *Tao Te King.* También: Watts, 37.
RUSBROCK: citado por R. Laporte en " *Audelà del horror vacui"*

El rapto

RAPTO. Episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra "raptado" (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado *(flechazo, prendamiento).*

1. La lengua (el vocabulario) ha planteado des de hace mucho tiempo la equivalencia del amor y la guerra: en los dos casos se trata de *conquistar,* de *raptar,* de *capturar,* etc. Cada vez que un sujeto "cae" enamorado, prorroga un poco el tiempo arcaico en que los hombres debían raptar a las mujeres (para asegurar la exogamia): todo enamorado que recibe el flechazo tiene algo de Sabina (o de cualquiera de las Raptadas célebres).

Djejidi

Sin embargo, curiosa contradanza: en el mito antiguo, el raptor es activo, quiere secuestrar a su presa, es sujeto del rapto (cuyo objeto es una Mujer, como se sabe, siempre pasiva); en el mito moderno (el del amor-pasión), ocurre lo contrario: el raptor no quiere nada, no hace nada; está inmóvil (como una imagen), y el objeto raptado es el verdadero sujeto del rapto; el *objeto* de la captura deviene el *sujeto* del amor; y el *sujeto* de la conquista pasa a la categoría de *objeto* amado. (Del modelo arcaico subsiste sin embargo un rasgo público: el enamorado —el que ha sido raptado— es siempre implícitamente feminizado.)

Esta inversión singular proviene tal vez de esto: el "sujeto" es para nosotros (¿desde el cristianismo?) *el que sufre:* donde hay herida hay sujeto: *die Wunde! die Wunde!* dice Parsifal, convirtiéndose por ello en "él mismo"; y cuanto más abierta es la herida, en el centro del cuerpo (en el "corazón"), más sujeto de viene el sujeto: porque el sujeto es la *intimidad* ("La herida [...] es de una intimidad espantosa"). Tal es la herida de amor: una abertura radical (en las "raíces" del ser), que no llega a cerrarse, y por la que el sujeto fluye, constituyéndose como sujeto en este fluir mismo. Bastaría imaginar a nuestra Sabina herida para hacer de ella el *sujeto* de una historia de amor.

Parsifal

Rusbrock

Rusbrock

2. El flechazo es una hipnosis: soy fascinado por una imagen: primero sacudido, electrizado, mudado, trastornado, "torpedeado", como lo estaba Menón por Sócrates, modelo de los objetos amados, de las

imágenes cautivantes, o incluso convertido por una aparición, no distinguiendo en nada la vía del enamoramiento del camino de Damasco; a continuación engañado, apabullado, inmovilizado, con la nariz pegada a la imagen (al espejo). En ese momento en que la imagen del otro viene por primera vez a raptarme no soy más que la

Athanasius Kircher

Gallina maravillosa del jesuíta Athanasius Kircher (1646): las patas enlazadas, se dormía fijando los ojos en la línea de tiza que, como una ligadura, le pasaba no lejos del pico; se la desataba y quedaba inmóvil, fascinada, "sometiéndose a su vencedor", decía el jesuita; sin embargo, para despertarla de su encantamiento, para romper la violencia de su Imaginario *(vehemens animalis imaginatio),* bastaba darle una palmadita en el ala; ella se sacudía y recomenzaba a picotear.

3. El episodio hipnótico, se dice, es ordinariamente precedido de un

Freud

estado crepuscular: el sujeto está de algún modo vacío, disponible, ofrecido sin saberlo al rapto que lo va a sorprender. De la misma

Werther

manera Werther nos describe por extenso la vida insignificante que lleva en Wahlheim antes de encontrar a Carlota: nada de mundanidad, de ocio, sólo la lectura de Homero, una suerte de acunamiento cotidiano un poco vacío, prosaico (se hace cocer guisantes). Esta "maravillosa serenidad" no es más que una espera —un deseo—: no caigo nunca enamorado, si no lo he deseado; la vacancia que he creado en mí (y de la que como Werther, inocentemente, me enorgullezco) no es otra cosa que ese tiempo, más o menos largo, en que busco con los ojos, en torno mío, sin que lo parezca, *a quien amar.* Ciertamente que al amor le hace falta un desencadenante, como al rapto animal; el señuelo es ocasional, pero la estructura es profunda, regular, como es estacional el acoplamiento. Sin embargo el mito del "flechazo" es tan fuerte (cae sobre mí sin que me lo espere, sin que lo quiera, sin que tome en ello la menor parte), que uno se queda estupefacto al oír que alguien *decide* caer enamorado: como Amador viendo a Florinda en la corte

Heptamerón

del gobernador de Cataluña: "Después de haberla mirado largo tiempo *resuelve amarla."* ¿Cómo, voy a decidir si debo volverme loco (el amor sería esta locura *que yo quiero)?*

4. En el mundo animal el desencadenante de la mecánica sexual no es un individuo pormenorizado, sino solamente una forma, un fetiche coloreado (así larga amarras lo Imaginario). En la imagen fascinante, lo que me impresiona (como si fuera ya un papel sensible) no es la suma de sus detalles sino tal o cual inflexión. Del otro, lo que llega bruscamente a tocarme (a raptarme) es la voz, la caída de los

hombros, la esbeltez de su silueta, la tibieza de la mano, el sesgo de una sonrisa, etc. Desde ese momento ¿qué me importa la estética de la imagen? Algo viene a ajustarse exactamente a mi deseo (del que ignoro todo); no haré pues ninguna preferencia de estilo. Tan pronto, en el otro, es la conformidad con un gran modelo cultural, lo que me exaltará (creo ver al otro pintado por un artista del pasado), como, por el contrario, es una cierta desenvoltura de la aparición lo que abrirá en mí la herida: puedo prendarme de una pose ligeramente

Flaubert

vulgar (adoptada por provocación): hay trivialidades sutiles, móviles, que pasan rápidamente sobre el cuerpo del otro: una manera breve (pero excesiva) de separar los dedos, de abrir las piernas, de remover los carnosos labios al comer, de dedicarse a una ocupación muy prosaica, de volver idiota a su cuerpo un segundo, por continencia (lo que fascina en la "trivialidad" del otro es tal vez

Etimología

que, por un momento muy corto, sorprendo en él, separado del resto de su persona, como un gesto de prostitución). El rasgo que me afecta se refiere a una partícula de práctica, al momento fugaz de una postura, en resumen a un *esquema* (σχήμα, *schema,* es el cuerpo en movimiento, en situación, en vida).

5. Descendiendo del coche, Werther ve por primera vez a Carlota (de la

Werther

que se enamora), enmarcada por la puerta de su casa (ella corta rebanadas de pan para los niños: escena célebre, frecuentemente comentada): amamos primeramente *un cuadro.* Puesto que es

Lacan

necesario para el flechazo el signo mismo de su instantaneidad (que me vuelve irresponsable, sometido a la fatalidad, arrebatado, raptado): y, de todas las combinaciones de objetos, es el cuadro el que parece verse mejor por la primera vez: un velo se desgarra: lo que no había sido nunca visto es descubierto en su integridad, y desde entonces devorado con los ojos: lo inmediato vale por lo pleno: estoy iniciado: el cuadro *consagra* el objeto que voy a amar.

Todo es bueno para raptarme, y ello puede ocurrirme a través de un marco, de un rasgón: "La primera vez vi a X... a través de un cristal de auto: el cristal se desplazaba, como un objetivo que buscara en la multitud *a quien amar; y* después, ¿inmovilizado por aquella *justeza* de mi deseo?, fijé esa aparición, que desde entonces habría de seguir, durante meses: pero el otro, como si quisiera resistirse a esa pintura, en la que se perdía como sujeto, cada vez que iba luego a aparecer en mi campo (entrando en el café donde lo esperaba, por ejemplo), lo hacía precavidamente, *a mínimo,* impregnando su cuerpo de discreción y como de indiferencia, retardando el percibirme, etc.: en pocas palabras, intentando desenmarcarse."

¿Siempre visual, el cuadro? Puede ser sonoro, el marco puede ser

lingual: puedo caer enamorado de *una frase que se me dice:* y no solamente porque me dice algo que viene a tocar mi deseo, sino a causa de su giro (de su círculo) sintáctico, que me llegará a habitar *como un recuerdo.*

6. Cuando Werther "descubre" a Carlota (cuando el telón se rasga y el cuadro aparece), Carlota está cortando pan. De lo que Hanold cae enamorado es de una mujer caminando *(Gradiva:* la que avanza), y además captada en el marco de un bajorrelieve. Lo que me fascina, lo que me rapta, es la imagen de un cuerpo *en situación.* Lo que me excita es una silueta trabajando *que no me presta atención*: Grusha, la joven sirvienta, produce una viva impresión en el Hombre de los lobos: de rodillas, en tierra, está fregando el piso. Puesto que la postura de trabajo me garantiza de algún modo la *inocencia de la imagen:* cuanto más el otro me ofrece los signos de su ocupación, de su indiferencia (de mi ausencia), más seguro estoy de sorprenderlo, como si, para caer enamorado, me fuera necesario cumplir la formalidad ancestral del rapto, a saber la sorpresa (yo sorprendo al otro y por eso mismo él me sorprende: no esperaba sorprenderlo).

Freud

7. Existe un señuelo del tiempo amoroso (ese señuelo se llama: novela de amor). Creo (con todo el mundo) que el hecho amoroso es un "episodio", dotado de un comienzo (el flechazo) y de un fin (suicidio, abandono, desapego, retirada, convento, viaje, etc.). Sin embargo, no hago sino reconstruir la escena inicial durante la cual he sido raptado: es un *a destiempo.* Reconstruyo una imagen traumática, que vivo en el presente pero que conjugo (que hablo) en el pasado: "Lo vi, me sonrojé, palidecí ante su vista. Una turbación creció en mi alma perdida": el flechazo se dice siempre en pasado simple: puesto que es a la vez pasado (reconstruido) y simple (puntual): es, por así decir: un inmediato anterior. La imagen con cuerda bien con este señuelo temporal: neta, sorprendida, enmarcada, es ya (todavía, siempre) un recuerdo (el ser de la fotografía no es representar sino rememorar): cuando "reveo" la escena del rapto creo retrospectiva mente un azar: esta escena tiene su magnificencia: no ceso de asombrarme de haber tenido esa oportunidad: encontrar lo que se acuerda con mi deseo; o de haber tomado ese riesgo enorme: someterme de golpe a una imagen desconocida (y toda la escena reconstruida actúa como el montaje suntuoso de una ignorancia).

Racine

J.-L. B

DJEJIDI: en árabe, por ejemplo, *fitna* remite a la guerra material (o ideológica) y a la empresa de seducción sexual.

RUSBROCK: "La medula de los huesos, donde residen las raíces de la vida, es el centro de la herida" (16); y "la cosa abierta que está en el fondo del hombre no se cierra fácilmente" (14).
ATHANASIUS KIRCHER:: historia de:la Gallina maravillosa *(Experimenttun mirabile de. imaginatione gallinae)* en Chertok, 71. — Sobre la hipnosis, Gérard, Miller, en *Ornicar,* 4.
WERTHER, 3 y 29-43.
HEPTAMERÓN: citado por L. Febvre.
FLAUBERT: "Y parece que usted está ahí cuando leo pasajes de amor en los libros. —Todo lo que se tacha allí de exagerado usted me lo hace sentir, dijo Friederike. Comprendo, Werther, que no cansen l os panecillos de Carlota" *(L'éducation sentimentale).*
ETIMOLOGÍA: *trivialis:* que se encuentra en todas partes.
WERTHER, 19.
LACAN, *Le Séminaire,* I, 163.
FREUD, *De la historia de una neurosis infantil,* 84 *s.*
RACINE, *Phèdre,* 1, 2.
J.-L. B.: conversación.

“E lucevan le stelle”

RECUERDO. Rememoración feliz y/o desgarradora de un objeto, de un gesto, de una escena, vinculados al ser amado, y marcada por la intrusión de lo imperfecto en la gramática del discurso amoroso.

Werther

1. “Hemos tenido un magnífico verano y a menudo estoy en el huerto de Carlota, encaramado en los árboles, con la pértiga para recolectar frutas en la mano, y despojar de sus peras a las ramas más altas. Ella, abajo, las recibe a medida que se las envío.” Werther cuenta, habla en presente, pero su cuadro tiene ya vocación de recuerdo; en voz baja, lo imperfecto murmura detrás de ese presente. Un día me acordaré de la escena, me perderé *en el pasado.* El cuadro amoroso, al igual que el primer rapto, no está hecho más que de destiempos: es la *anamnesis,* que no encuentra sino rasgos insignificantes, de ningún modo dramáticos, como si me acordara del tiempo mismo y solamente del tiempo: es un perfume sin soporte, un grano de memoria, una simple fragancia; algo así como un gasto puro, tal como sólo el haikú japonés ha sabido decirlo, sin recuperarlo en ningún destino.

   (Había, para atrapar los higos altos del jardín de B., una larga pértiga, hecha con un bambú y un embudo de hojalata hendido por florones que se le habían adaptado. Este recuerdo de infancia funciona como un recuerdo amoroso.)

Tosca

2. “Las estrellas brillaban”. Nunca más esa dicha volverá *tal cual.* La anamnesis me colma y me desgarra.

Proust

Lo imperfecto es el tiempo de la fascinación: parece estar vivo y sin embargo no se mueve: presencia imperfecta, muerte imperfecta; ni olvido ni resurrección; simplemente el señuelo agotador de la memoria. Desde el origen, ávidas de representar un papel, las escenas se ponen en posición de recuerdo: frecuentemente lo siento, lo preveo, en el mismo momento en que se forman. —Este teatro del tiempo es precisamente lo contrario de la búsqueda del tiempo perdido; puesto que yo me acuerdo patética, puntualmente, y no filosófica, discursivamente: me acuerdo para ser infeliz / feliz —no para comprender. No escribo, no me encierro para escribir la novela enorme del tiempo recobrado.

WERTHER, 62.

La resonancia

RESONANCIA. Modo fundamental de la subjetividad amorosa: una palabra, una imagen resuenan dolorosamente en la conciencia a fectiva del sujeto.

1. Lo que resuena en mí es lo que aprendo con mi cuerpo: algo tenue y agudo despierta bruscamente a ese cuerpo que, entretanto, se embotaba en el conocimiento razonado de una situación general: la palabra, la imagen, el pensamiento, actúan a la manera de un latigazo. Mi cuerpo interior se pone a vibrar, como sacudido por trompetas que se responden y se superponen: la incitación hace huella, la huella se amplía y todo es (más o menos rápidamente) devastado. En lo imaginario amoroso nada distingue la provocación más fútil de un hecho realmente consecuente; el tiempo es conmocionado hacia adelante (me suben a la cabeza predicciones catastróficas) y hacia atrás (recuerdo con pavor los "precedentes"): a partir de una pequeñez todo un discurso del recuerdo y de la muerte se eleva y me arrastra: es el reino de la memoria, arma de la resonancia —del "resentimiento".*

Nietszche

(La resonancia de un "incidente imprevisto que [...] cambia súbitamente el estado de los personajes": es un *golpe teatral,* el "momento favorable" de una pintura: cuadro patético del sujeto asolado, postrado, etc.).

Diderot

2. El espacio de la resonancia es el cuerpo —ese cuerpo imaginario, tan "coherente" (coalescente) que no puedo vivirlo más que bajo la especie de una alarma generalizada. Esta alarma (análoga a un rubor que sonroja el rostro, de vergüenza o de emoción) es un temor. En el temor común —el que precede alguna actividad difícil de cumplir—, me veo en el futuro en un estado de fracaso, de impostura, de escándalo. En el temor amoroso, tengo miedo de mi propia destrucción, que entreveo bruscamente, segura, bien plasmada, en el brillo de la palabra, de la imagen.

Diderot

3. Al pairo de frases, Flaubert se echaba sobre su diván: estaba en

* Barthes juega con la semejanza acústica de las palabras *retentissement* y *ressentiment* en francés. [T.]

"adobo". Si la cosa resuena muy fuertemente, hace tal estrépito en mi cuerpo que estoy obligado a detener toda ocupación; me tiendo en mi lecho y dejo transcurrir, sin luchar, la "tempestad interior"; al contrario del monje zen, que se vacía de imágenes, me dejo llenar por ellas, experimento hasta el fin su amargor. La depresión tiene por lo tanto su gesto —puesto en clave—, y es eso sin duda lo que la limita; puesto que basta que en cierto momento pueda sustituirlo por otro gesto (incluso vacío, como levantarme, ir a mi mesa, sin que forzosamente trabaje en ello enseguida) para que la resonancia se amortigüe y deje lugar al hipócrita taciturno. El lecho (diurno) es el lugar de lo Imaginario; la mesa es nuevamente, haga lo que haga, la realidad.

Rusbrock

4. X... me comunica un rumor desagradable que me concierne. Este incidente repercute en mí de dos maneras: por una parte, recibo en carne viva el propósito del mensaje, me indigna su falsedad, quiero desmentir, etc.; por otra parte, percibo perfectamente el pequeño movimiento de agresividad que ha impulsado a X... —sin que lo sepa demasiado él mismo— a transmitirme una información hiriente. La lingüística tradicional no analizaría más que el mensaje: a la inversa, la filología activa buscaría ante todo interpretar, evaluar la fuerza (aquí reactiva) que lo dirige (o lo atrae). Ahora bien, ¿qué hago yo? Conjugo las dos lingüísticas, las amplío mutuamente: me instalo dolorosamente en la sustancia misma del mensaje (a saber el contenido del rumor), no obstante que desmenuce con recelo y amargura la fuerza que lo funda: pierdo en los dos tableros, me hiere por todas partes. Tal es la resonancia: la práctica afanosa de una escucha perfecta: al contrario que el analista (y con razón), lejos de "flotar" mientras el otro habla, escucho *completamente,* en estado de conciencia total: no puedo abstenerme de escucharlo todo y es la pureza de esta escucha lo que me resulta doloroso: ¿quién podría soportar sin sufrir un sentido múltiple y sin embargo purificado de todo "ruido"? La resonancia hace de la escucha un estrépito inteligible, y del enamorado un oyente monstruoso, reducido a un inmenso órgano auditivo —como si la escucha misma entrara en estado de enunciación: en mi, es la oreja la que habla.

NIETZSCHE: Deleuze, 142.
DIDEROT, *(Euvres complètes,* III.
DIDEROT: "La palabra no es la cosa, sino un brillo por cuyo resplandor se la percibe."
RUSBROCK, 16.

"Todas las voluptuosidades de la tierra"

SACIEDAD O COLMO. El sujeto plantea, con obstinación, el anhelo y la posibilidad de una satisfacción plena del deseo impli cado en la relación amorosa y de un éxito sin falla y como eterno de esta relación: imagen paradisíaca del Soberano Bien, dable y aceptable.

1. "Ahora bien, tomad todas las voluptuosidades de la tierra, fundidas en una sola voluptuosidad y precipitadla íntegra sobre un solo

Rusbrock

hombre; todo eso no será nada comparado con el goce de que hablo." La saciedad es, pues, una precipitación: algo se condensa, echa raíces en mí, me fulmina. ¿Qué es lo que me llena así? ¿Una totalidad? No. Algo que, partiendo de la totalidad, llega a excederla: una totalidad sin remanente, una suma sin excepción, un lugar sin nada al costado

Rusbrock

("mi alma no está solamente repleta, sino desbordada"). Colmo (estoy colmado), acumulo, pero no me detengo en el nivel de la falta: produzco un *exceso, y* es en este *exceso* que sobreviene la saciedad (el *exceso* es el régimen de lo Imaginario: en cuanto no estoy en el *exceso* me siento frustrado; para mí, *justo* quiere decir *no suficiente):* conozco, finalmente, ese estado en que "el goce rebasa las posibilidades que

Etimología

había vislumbrado el deseo". Milagro: dejando tras de mí toda "satisfacción", ni ahíto ni harto, sobrepaso los límites de la saciedad y, en lugar de encontrar el asco, la náusea, o incluso la embriaguez, descubro... la *Coincidencia.* La desmesura me ha conducido a la mesura; me ajusto a la imagen, nuestras medidas son las mismas: exactitud, precisión, música; he terminado con el *no suficiente.* Vivo entonces la asunción definitiva de lo Imaginario, su triunfo.

Saciedades: no se las menciona —de modo que, falsamente, la relación amorosa parece reducirse a una larga queja. Es que si es inconsecuente hablar mal de la desdicha, en cambio, en la felicidad, parecería culpable de estragar su expresión: el yo no discurre sino herido; cuando estoy colmado o recuerdo haberlo estado el lenguaje me parece pusilánime: soy *transportado* fuera del lenguaje, es decir fuera de lo mediocre, fuera de lo general: "Se produce un encuentro que es intolerable a causa del gozo y a veces el hombre queda

Rusbrock

reducido en él a nada; es lo que llamo el transporte. El transporte es el gozo del que no se puede hablar."

2. En realidad, poco me importan mis oportunidades de ser *realmente* colmado (no veo inconveniente en que sean nulas). Sólo brilla, indestructible, la voluntad de saciedad. Por esta voluntad, me abandono: formo en mí la utopía de un sujeto sustraído al rechazo: soy *ya* ese sujeto. Tal sujeto es libertario: creer en el Soberano Bien es tan loco como creer en el Soberano Mal: Heinrich von Of terdingen es filosóficamente de la misma naturaleza que la Julieta de Sade.

Novalis

(Saciedad quiere decir abolición de las herencias: "...el Gozo no tiene ninguna necesidad de herederos o de niños —El Gozo se quiere él mismo, quiere la eternidad, la repetición de las mismas cosas, quiere que todo permanezca eternamente igual." —El enamorado colmado no tiene ninguna necesidad de escribir, de transmitir, de reproducir.)

Nietzsche

RUSBROCK, 9, 10, 20.
ETIMOLOGÍA: *Satis* (bastante), a la vez en "satisfacción" y "saciedad".

Ideas de solución

SALIDAS. Señuelos de soluciones, sean cuales fueren, que proporcionan al sujeto amoroso, a despecho de su carácter a menudo catastrófico, un descanso pasajero; manipulación fantasmática de las salidas posibles de la crisis amorosa.

1. Idea de suicidio; idea de separación; idea de retiro; idea de viaje; idea de oblación, etc.; puedo imaginar muchas soluciones a la crisis amorosa y no ceso de hacerlo. Sin embargo, por más enajenado que esté, no me es difícil aprehender, a través de esas ideas recurrentes, una figura única, vacía, que es solamente la de la salida; aquello con lo que vivo, con complacencia, es el fantasma de *otro papel:* el papel de alguien que "se las arregla". Así se descubre, una vez más, la naturaleza lingual del sentimiento amoroso: toda solución es implacablemente remitida a su sola idea —es decir a un ser verbal—; de modo que finalmente, siendo lenguaje, la idea de salida llega a ajustarse a la preclusión de toda salida: el discurso amoroso es en cierta forma un a puertas cerradas de las salidas.

2. La Idea es siempre una escena patética que imagino y de la que me conmuevo; en suma, un teatro. Y es la naturaleza teatral de la Idea de lo que saco provecho: este teatro, de género estoico, me engrandece, me da estatura. *Imaginando* una solución extrema (es decir definitiva, es decir todavía definida), produzco una ficción, me convierto en artista, hago un cuadro, pinto mi salida; la Idea *se ve,* como el momento fecundo (dotado de un sentido fuerte, elegido) del drama burgués: es tan pronto una escena de adiós como una carta solemne, o bien, mucho más tarde, una despedida plena de dignidad. El *arte* de la catástrofe me apacigua.

Diderot

3. Todas las soluciones que imagino son interiores al sistema amoroso: retiro, viaje, suicidio, es siempre el enamorado quien se enclaustra, se va o muere; si se ve encerrado, ido o muerto, lo que ve es siempre un enamorado: me ordeno a mí mismo estar siempre enamorado y no estarlo más. Esta suerte de identidad del problema y de su solución define precisamente la *trampa:* estoy entrampado porque está fuera de mi alcance cambiar de sistema: soy "hecho" dos veces: en el interior de mi propio sistema y puesto que no puedo sustituirlo por otro. Ese nudo doble define, al parecer, cierto tipo de locura (la

Double bind

Schiller

trampa se cierra, cuando la desgracia carece de contrario: “Para que haya infortunio es necesario que el propio bien haga mal”). Rompecabezas: para “arreglármelas” sería necesario que yo salga del sistema —del que debo salir, etc. Si no fuera propio de la “naturaleza” del delirio amoroso pasar, decaer solo, nadie podría jamás ponerle fin (no porque esté muerto Werther ha cesado de estar enamorado, sino al contrario).

DOUBLE BIND: “Situación en la que el sujeto pierde siempre: cara, gano yo; cruz, pierdes tú” (Bettelheim, 81).
SCHILLER: citado por Szondi, 28.

La incertidumbre de los signos

SIGNOS. Ya sea que quiera probar su amor o que se esfuerce por descifrar si el otro lo ama, el sujeto amoroso no tiene a su disposición ningún sistema de signos seguros.

1. Busco signos, pero ¿de qué? ¿Cuál es el objeto de mi lectura? ¿Es: soy amado (no lo soy ya, lo soy todavía)? ¿Es mi futuro lo que intento leer, descifrando en lo que está inscrito el anuncio de lo que me va a ocurrir, según un procedimiento que tendería a la vez a la paleografía y a la adivinación? ¿No es más bien, en resumidas cuentas, que quedo suspendido en esta pregunta, de la que pido al rostro del otro, incansablemente, la respuesta: *cuánto valgo?*

Balzac

2. La potencia de lo Imaginario es inmediata: no busco la Imagen, me llega bruscamente. De inmediato la examino en forma retrospectiva y me pongo a hacer alternar, interminablemente, el bueno y el mal signo: "¿Qué quieren decir esas palabras tan breves: tienes toda mi estima? ¿Es posible algo más frío? ¿Es un retorno perfecto a la vieja intimidad? ¿Es una manera cortés de salir al paso de una explicación desagradable?" Como el Octavio de Stendhal, no sé nunca lo que es *normal;* privado (lo sé) de toda razón, quiero refugiarme, para decidir acerca de una interpretación, en el sentido común; pero el sentido común no me suministra más que evidencias contradictorias: "¡Qué quieres, no es normal a pesar de todo salir en plena noche y regresar cuatro horas después!", "Es sin embargo muy normal dar una vuelta cuando se tiene insomnio", etc. A quien quiere la verdad no se le responde nunca más que por imágenes fuertes y vivas, pero que se hacen ambiguas, flotantes, en el momento en que se intenta transformarlas en signos: como en toda adivinación el consultante amoroso debe hacer él mismo su verdad.

Stendahl

3. Freud a su prometida: "Lo único que me hace sufrir es estar imposibilitado de probarte mi amor." Y Gide: "Todo en su comportamiento parecía decir: puesto que no me ama nada me importa. Ahora bien, yo la amaba todavía, e incluso nunca la había amado tanto; pero probárselo me era imposible. Ahí estaba, sin duda, lo más terrible."

Freud
Gide

Los signos no son pruebas porque cualquiera puede producirlos falsos o ambiguos. De ahí ese volverse, paradójicamente, sobre la

omnipotencia del lenguaje: puesto que nada asegura el lenguaje, tendré al lenguaje por la única y última seguridad: *no creeré ya en la interpretación.* De mi otro recibiré toda palabra como un signo de verdad: y cuando sea yo el que hable, no pondré en duda que recibe como verdadero lo que diga. De donde se deduce la importancia de las *declaraciones;* quiero permanentemente arrancar al otro la fórmula de su sentimiento y le digo incesantemente por mi parte que lo amo: nada es dejado a la sugestión, a la adivinación: para que una cosa sea sabida es necesario que sea dicha; pero también, desde que es dicha, muy provisionalmente, es verdad.

BALZAC: "Ella era entendida y sabía que el carácter amoroso se cifra de algún modo en las cosas sin importancia. Una mujer instruida puede leer su porvenir en un simple gesto, así como Cuvier sabía decir viendo el fragmento de una pata: esto pertenece a un animal de tal dimensión, etc." *(Les secrets de la princesse de Cadignan).*
STENDHAL, *Armance*, 57.
FREUD, Correspondance, 36.
GIDE, *Journal,* 1939, 11.

“Ningún sacerdote lo acompañó”

SOLO. La figura remite no a lo que puede ser la soledad humana del sujeto amoroso sino a su soledad “filosófica”, al no hacerse cargo hoy del amor - pasión ningún sistema importante de pensamiento (de discurso).

1. ¿Cómo se llama a ese sujeto que se obstina en un “error”, contra todos, como si tuviera ante él la eternidad para “equivocarse”? —Se lo llama un *recalcitrante.* Ya sea de un amor a otro o en el interior de un mismo amor no dejo de “recaer” en una doctrina interior que nadie comparte conmigo. Cuando el cuerpo de Werther es conducido de noche a un rincón del cementerio, cerca de los dos tilos (el árbol del perfume simple, del recuerdo y del adormecimiento), “ningún sacerdote lo acompañó” (es la última frase de la novela). La religión no condena solamente, en Werther, al suicida, sino también, quizás, al enamorado, al utópico, al desclasado, a aquel que no está “religado” sino a sí mismo.

Werther

Etimología

2. *En El banquete,* Erixímaco comprueba con ironía que ha leído en alguna parte un panegírico de la sal, pero nada sobre Eros; y es porque Eros está censurado como tema de conversación que la pequeña sociedad del *Banquete* decide hacer de él la materia de su mesa redonda: se dirían intelectuales de hoy aceptando discutir a contracorriente, precisamente del Amor y no de política, del Deseo (amoroso) y no de la Necesidad (social). La excentricidad de la conversación proviene de que dicha conversación es sistemática: lo que los convidados intentan producir no son declaraciones probadas, relatos de experiencias, sino que es una doctrina: Eros es para cada uno de ellos un sistema. Hoy, sin embargo, no hay ningún sistema del amor: y los sistemas que rodean al enamorado contemporáneo no le reservan ningún lugar (a no ser un lugar devaluado): por más que se vuelva hacia tal o cual de los lenguajes recibidos, ninguno le responde, si no para alejarlo de lo que ama. El discurso cristiano, si todavía existe, lo exhorta a reprimir y sublimar. El discurso psicoanalítico (que, al menos, describe su estado), lo obliga a privarse a su pesar de su Imaginario. En cuanto al discurso marxista, no dice nada. Si se apodera de mí el deseo de golpear a estas puertas para hacer reconocer *en alguna parte* (donde sea) mi “locura” (mi “verdad”), una tras otra esas puertas se cierran; y cuando están todas cerradas se forma en torno mío un muro de lenguaje que me entierra,

Banquete

me oprime y me rechaza —a menos que muestre *arrepentimiento y* acepte *"deshacerme de X..."*

("En mi pesadilla, vi a la persona amada aquejada por un malestar en plena calle y pedí con angustia un remedio; pero todos los que pasaban se lo rehusaban airadamente, a pesar de mis idas y venidas enloquecidas; la angustia de esta persona tomaba un cariz histérico, y yo se lo reprochaba. Comprendí un poco más tarde que esa persona era yo —desde luego; ¿con quién otro soñar?—: apelé ahí a todos los lenguajes (los sistemas) circulantes, rechazado por ellos y reclamando a coro y a gritos, *indecentemente,* una filosofía que 'me comprenda' —'me recoja'".)

3. La soledad del enamorado no es una soledad de persona (el amor se confía, habla, se relata), es una soledad de sistema: estoy solo para hacer el sistema (tal vez porque soy incesantemente compelido hacia el solipsismo de mi discurso). Paradoja difícil: puedo ser entendido por todo el mundo (el amor viene de los libros, su dialecto es corriente) pero no puedo ser escuchado (recibido "proféticamente") sino por sujetos que tienen *exactamente y presentemente* el mismo lenguaje que yo. Los enamorados, dice Alcibíades, son semejantes a aquellos a quienes ha mordido una víbora: "No quieren, se dice, hablar de su accidente a nadie, salvo a los que han sido víctimas de una circunstancia semejante, como si fueran los únicos capaces de concebir y de excusar todo lo que ellos han osado decir y hacer bajo el efecto del sufrimiento": pobre legión de "Difuntos famélicos", de Suicidas de amor (¿cuántas veces no se suicidará un mismo enamorado?), a quienes ningún gran lenguaje (salvo, fragmentariamente, el del Romance pasado) presta su voz.

Banquete

Rusbrock

4. Como el antiguo místico, mal tolerado por la sociedad eclesial en la que vivía, en tanto sujeto amoroso, no enfrento ni contesto: simplemente no dialogo: con los aparatos de poder, de pensamiento, de ciencia, de gestión, etc.; no estoy forzosamente "despolitizado": mi desviación es la de no ser "excitado". En reciprocidad, la sociedad me somete a una curiosa inhibición, a cielo abierto: nada de censura, nada de interdicción: estoy solamente suspendido *a humanis,* lejos de las cosas humanas, por un decreto tácito de insignificancia: no formo parte de ningún repertorio, de ningún refugio.

5. Porque estoy solo:

"Todo el mundo tiene su riqueza,

Tao

sólo yo parezco desposeído.
Mi espíritu es el de un ignorante
porque es muy lento.
Todo el mundo es clarividente,
sólo yo estoy en la oscuridad.
Todo el mundo tiene espíritu perspicaz,
sólo yo tengo el espíritu confuso,
que fluctúa como el mar, que sopla como el viento.
Todo el mundo tiene su fin preciso,
sólo yo tengo el espíritu obtuso del campesino.
Sólo yo difiero de los otros hombres
porque me aferró al pecho de mi Madre."

WERTHER, 151.
ETIMOLOGÍA: *religare,* "ligar", "atar de nuevo", "enlazar", "juntar".
BANQUETE, 37.
BANQUETE, 167.
TAO: *Tao Te King,* XX, 85.

Ideas de suicidio

SUICIDIO. En el campo amoroso, el deseo de suicidio es frecuente: una pequeñez lo provoca.

1. Por la menor herida tengo deseos de suicidarme: cuando uno lo medita, el suicidio amoroso no tiene un motivo preferente. La idea es ligera: es una idea fácil, simple, una especie de álgebra rápida de la que tengo necesidad en ese momento de mi discurso; no le doy ninguna consistencia sustancial, ni preveo el grave decorado, las consecuencias triviales de la muerte: apenas sé cómo me suicidaré. Es una frase, solamente una frase, que acaricio sombríamente, pero de la que una pequeñez me va a apartar: "Y el hombre que durante tres cuartos de hora había pensado en terminar con su vida, subía al instante sobre una silla para buscar en su biblioteca el catálogo de los cristales de Saint-Gobain."

Stendahl

2. A veces vivamente iluminado por alguna circunstancia fútil y arrastrado por la resonancia que provoca, me veo de golpe preso en una trampa, inmovilizado en una situación (un sitio) imposible: no hay más que dos salidas *(o bien... o bien...) y* ambas igualmente bloqueadas: por los dos costados no puedo sino callarme. La idea de suicidio, entonces, me salva, porque *puedo contarla* (y no me privo de ello): renazco y coloreo esta idea con los colores de la vida, ya sea que la dirija agresivamente contra el objeto amado (chantaje bien conocido) o que me una fantasmáticamente a él en la muerte ("Descenderé a la tumba para arrebujarme contra ti").

Heine

3. Después de haberlo discutido los sabios llegaron a la conclusión de que los animales no se suicidan; a lo máximo algunos —caballos, perros— tienen deseos de mutilarse. Sin embargo, es a propósito de caballos que Werther da a entender la *nobleza* que marca todo suicidio: "Se cuenta de una noble raza de caballos que, cuando se sienten terriblemente acosados y fatigados, por instinto se abren ellos mismos una vena, de una dentellada, para respirar más libremente. Así me ocurre muy a menudo: querría abrirme una vena que me diera la libertad eterna."

Werther

Necedad de Gide: "Acabo de releer *Werther* no sin irritación. Había olvidado que empleaba tanto tiempo en morir [lo que es

Gide

completamente falso]. Esto no acaba nunca y uno querría darle un empujón. A las cuatro o cinco recuperaciones, lo que se esperaba, su último sus piro, es seguido por otro más último todavía [...] las partidas ornamentadas me exasperan." Gide no sabe que, en la novela de amor, el héroe es *real* (porque está hecho de una sustancia absolutamente proyectiva en la que se ensimisma todo sujeto amoroso) y que lo que él anhela es la muerte de un hombre, es *mi* muerte.

STENDHAL, *Armance,* 25.
HEINE, *Lyrisches Intermezzo, 52,* 231.
WERTHER, 83.
GIDE, *Journal,* 1940, 66.

Tal

TAL. Llamado sin cesar a definir el objeto amado, y sufriendo por las incertidumbres de esta definición, el sujeto amoroso sueña con una sabiduría que lo haría tomar al otro tal cual es, eximido de todo adjetivo.

1. Estrechez de espíritu: en realidad no admito nada del otro, no comprendo nada. Todo lo que, del otro, no me concierne, me parece extraño, hostil; experimento entonces respecto de él una mezcla de pavor y de severidad: temo y repruebo al ser amado, desde el momento en que ya no "pega" con su imagen. Soy solamente "liberal": un dogmático doliente, en cierta manera.

   (Industriosa, infatigable, la máquina de lenguaje que resuena en mí —puesto que marcha bien— fabrica su cadena de adjetivos: cubro al otro de adjetivos, desgrano sus cualidades, su *qualitas.)*

2. A través de esos juicios variables, versátiles, subsiste una impresión penosa: veo que el otro persevera en sí mismo: es él mismo esta perseverancia, con la que tropiezo. Me enloquezco al comprobar que no puedo *desplazarla;* haga lo que haga, por más que me prodigue para él, no renuncia nunca a su propio sistema. Experimento contradictoriamente al otro como una divinidad caprichosa que cambia incesantemente de humor con respecto a mí, y como una cosa pesada, *inveterada* (esta cosa envejecerá tal cual es, y por ello sufro). O también, veo al otro *en sus límites.* O, en fin, me interrogo: ¿hay un punto, uno solo, sobre el cual el otro podría *sorprenderme?* Así, curiosamente, la "libertad" del otro de "ser él mismo" la experimento como una obstinación pusilánime. Veo bien al otro como *tal* —veo el *tal* del otro—, pero en el campo del sentimiento amoroso, ese *tal* me es doloroso, puesto que nos separa y puesto que, una vez más, me rehúso a reconocer la división de nuestra imagen, la alteridad del otro.

Etimología

3. Este primer *tal* es malo porque dejo en secreto, como un punto interno de corrupción, un adjetivo: el otro es *obstinado:* él revela todavía la *qualitas.* Es preciso que me desembarace de todo deseo de balance; es preciso que el otro devenga a mis ojos puro de toda atribución; cuanto más lo designe menos le hablaré: seré semejante al *infans* que se contenta con una palabra vacía para mostrar alguna

Zen

cosa: *Ta, Da, Tat* (dice el sánscrito). *Tal,* dirá el enamorado: *tú eres así, precisamente así.* Y designándote como *tal* te hago escapar a la muerte de la clasificación, te arranco al Otro, al lenguaje, te quiero inmortal. *Tal cual es,* el ser amado no recibe ya ningún sentido, ni de mí mismo ni del sistema en el que está inmerso; no es ya sino un texto sin contexto; no tengo más necesidad o deseo de descifrarlo; él es de algún modo el *suplemento de su propio lugar.* Si él no fuera más que una plaza bien podría yo, un día, remplazarlo, pero el suplemento de su plaza, su *tal,* no puedo sustituirlo con nada. (En los restaurantes, no bien termina el último servicio se preparan las mesas, de nuevo, para el día siguiente: el mismo mantel blanco, el mismo cubierto, el mismo salero: es el mundo de la plaza, del reemplazo: nada de *tal.)*

J.-L. B.

4. Accedo entonces (fugitivamente) a un lenguaje sin adjetivos. Amo al otro no según sus cualidades (compatibilizadas) sino según su existencia; por un movimiento que ustedes bien podrían llamar místico, amo no lo que él es sino: *que él es.* El lenguaje del que el sujeto amoroso hace protesta entonces (contra todos los lenguajes sutiles del mundo) es un lenguaje *obtuso:* todo juicio es suspendido, el terror del sentido es abolido. Lo que liquido, en ese movimiento, es la categoría misma del mérito: del mismo modo que el místico se vuelve indiferente *Si* la santidad (que sería de nuevo un atributo), accediendo al *tal* del otro no opongo ya la oblación al deseo: me parece que puedo obtener de mí desear al otro menos y gozarlo más.

   (El enemigo negro del *tal* es la Habladuría, fábrica inmunda de adjetivos. Y lo que conformaría mejor al ser amado *tal cual es* sería el Texto, sobre el que no puedo adosar ningún adjetivo: del que gozo sin tener que descifrarlo.)

5. O bien: *tal,* ¿no es el amigo? ¿Aquel que puede alejarse un momento sin que su imagen se abisme? "Éramos amigos y nos hemos convertido en extraños uno del otro. Pero es bueno que así sea, y no buscamos disimulárnoslo ni oscurecerlo como si tuviésemos que tener vergüenza de ello. Como dos navíos que prosiguen cada uno su camino tras sus propias metas: así sin duda podemos cruzarnos y celebrar fiestas entre nosotros como ya lo hemos hecho —y entonces los buenos navíos reposaban lado a lado en el mismo puerto, bajo el sol, tan calmos que se hubiera dicho que estuviesen ya en su destino y no hubiesen tenido sino el mismo rumbo. Pero enseguida el llamado irresistible de nuestra misión nos impulsaba de nuevo lejos uno de otro, cada uno sobre mares, hacia parajes, bajo soles diferentes —tal vez para no vernos ya nunca, o tal vez para

Nietzsche

volvernos a ver una vez más, pero sin reconocernos ya: ¡mares y soles diferentes han debido cambiarnos!"

ETIMOLOGÍA: *inveterare,* envejecer.
ZEN: Watts, 205 y 85.
J.-L. B.: conversación.
NIETZSCHE, *El gay saber,* aforismo 279.

Te amo

TE AMO. La figura no remite a la declaración de amor, a la confesión, sino a la proferición repetida del grito de amor.

1. Pasada la primera declaración de amor, *"te amo"* no quiere decir nada; no hace sino retomar de una manera enigmática, hasta tal punto parece vacía, el viejo mensaje (que tal vez no ha pasado por esas palabras). Lo repito fuera de toda pertinencia; sale del lenguaje, divaga, ¿dónde?

   No podría descomponer la expresión sin reír. ¡Cómo! Estaría "yo" de un lado, "tú" del otro, y en el medio un nexo de afecto *razonable* (por léxico). ¿Quién no siente cómo semejante des composición, a pesar de conformarse a la teoría lingüística, desfiguraría lo que es *arrojado* afuera de un solo movimiento? *Amar* no existe en infinitivo (salvo por artificio metalingüístico): el sujeto y el objeto llegan a la palabra en el mismo momento en que es proferida, y *je-t-aime* ["te-amo"] debe entenderse (y leerse aquí) a la húngara, por ejemplo, en que se
   R.H. dice con una sola palabra, *szeretlek,* como si el francés, renegando de su bella virtud analítica, fuera una lengua aglutinante (y precisa mente es de aglutinación de lo que se trata). A ese bloque, la menor alteración sintáctica lo hunde; está por así decir fuera de la sintaxis y no se presta a ninguna transformación estructural; no equivale en nada a sus sustitutos, cuya combinación podría no obstante producir el mismo sentido; puedo decir durante días enteros *te-amo* sin poder quizás jamás pasar a *"lo amo":* me resisto a hacer pasar al otro por una sintaxis, por una predicación, por un lenguaje (la única asunción del *te-amo* es la de apostrofar, la de darle la expansión de un nombre
   Nietzsche propio: *Ariadna, te amo,* dice Dionisos).

2. *Te-amo* carece de empleos. Esta palabra, como la de un niño, no está aprisionada por ninguna restricción social; puede ser una expresión sublime, solemne, ligera, o bien erótica, pornográfica. Es una expresión socialmente móvil.

   Te-amo carece de matices. Suprime las explicaciones, los acondicionamientos, las gradaciones, los escrúpulos. En cierta manera —paradoja exorbitante del lenguaje—, decir *te-amo* es hacer como si no hubiese ningún teatro de la palabra, y esa expresión es siempre *verdadera* (no hay otro referente que su proferición: es un performativo).

Te-amo carece de otro-lugar. Es la palabra de la díada (maternal, amorosa); en ella, ninguna distancia, ninguna deformidad llega a hender el signo; no es metáfora de nada.

Lacan

Te-amo no es una frase: no transmite un sentido sino que se aferra a una situación límite: "aquella en que el sujeto está suspendido en una relación especular con el otro". Es una holofrase.

(Aunque dicho miles de veces, *te-amo* está fuera del diccionario; es una figura cuya definición no puede exceder el encabezado.)

3. La palabra (la frase-palabra) no tiene sentido sino en el momento en que la pronuncio; no hay en ella ninguna otra información que su decir inmediato: ninguna reserva, ningún depósito del sentido. Todo está sobre el *tapete:* es una "fórmula", pero esta fórmula no corresponde a ningún ritual; las situaciones en que digo *te-amo* no pueden ser clasificadas: *te-amo* es irreprimible e imprevisible. ¿A qué orden lingüístico pertenece pues este ente curioso, esta ficción de lenguaje, demasiado fraseada para depender de la pulsión y demasiado gritada para depender de la frase? No es ni siquiera un enunciado (ningún mensaje se congela, almacena, momifica en él, listo para la disección) ni tampoco de la enunciación (el sujeto no se deja intimidar por el juego de los lugares interlocutores). Se la podría denominar una *proferición.* A la proferición no le corresponde ningún lugar científico: *te-amo* no compete ni a la lingüística ni a la semiología. Su instancia (eso a partir de lo cual se lo puede hablar) sería más bien la Música. A semejanza de lo que pasa con el canto, en la proferición de *te-amo* el deseo no es ni reprimido (como en el enunciado) ni reconocido (ahí donde no se lo esperaba: como en la enunciación), sino simplemente: gozado. El goce no se dice; pero habla y dice: *te-amo.*

4. Al *te-amo* hay diferentes respuestas mundanas: "yo no", "no te creo nada", "¿por qué lo dices?", etc. Pero el verdadero rechazo es: "no hay respuesta": se me anula más certeramente si soy rechazado no sólo como demandante sino también como sujeto hablante (como tal, tengo al menos el dominio de las fórmulas); es mi lenguaje, último repliegue de mi existencia, lo que es negado, no mi demanda; en cuanto a la demanda, puedo esperar, postergarla, presentarla nuevamente; pero despoja do del poder de interrogar estoy como muerto, para siempre. *"No hay respuesta",* hace decir la Madre, a través de Françoise, al joven narrador proustiano, que se identifica

Proust

entonces justamente con la "niña" rechazada por el conserje de su amante: la Madre no está prohibida, está precluida, y yo me vuelvo loco.

5. *Te amo. —Yo también.*
   Yo también no es una respuesta perfecta, puesto que lo que es perfecto no puede ser sino formal, y la forma es aquí claudicante, por el hecho de que no retoma literalmente la proferición —y es propio de la proferición ser literal. Sin embargo, tal como es fantasmada, esta respuesta basta para poner en marcha todo un discurso del júbilo: júbilo tanto más intenso cuanto que surge por un cambio: Saint-Preux descubre bruscamente, después de algunas negativas altaneras, que Julie lo ama. Es la verdad loca, que no llega por razonamiento o preparación lenta, sino por sorpresa, por revelación *(satori),* por conversión. El niño proustiano —al pedir que su madre duerma en su habitación— quiere obtener el *yo también:* lo desea *locamente,* a la manera de un loco; y lo obtiene él también por inversión, a través de la decisión caprichosa del Padre, que le concede la Madre *("Di* pues a Françoise que te prepare la cama matrimonial y duerme por esta noche con ella").

   Rousseau

   Proust

6. Fantaseo lo que es *empíricamente* imposible: que nuestras dos profericiones sean dichas *al mismo tiempo:* que una no siga a la otra, como si dependiera de ella. La proferición no podría ser doble (desdoblada); sólo le conviene el *relámpago único,* donde se unen dos fuerzas (separadas, desfasadas, no superarían un acorde ordinario). Puesto que el *relámpago único* consuma esta cosa inaudita: la abolición de toda contabilidad. El intercambio, el regalo, el robo (únicas formas conocidas de la economía) implican, cada una a su manera, objetos heterogéneos y un tiempo desfasado: mi deseo contra otra cosa —y es ahí siempre indispensable el tiempo de la trasmisión. La proferición simultánea funda un movimiento cuyo modelo es socialmente desconocido, impensable: ni intercambio, ni regalo, ni robo, nuestra proferición, surgida como fuego cruzado, designa un gasto que no recae en ninguna parte y del que la comunidad misma anula todo pensamiento de reserva: entramos uno a través del otro en el materialismo absoluto.

   Baudelaire

   Klossowiski

7. *Yo también* inaugura una mutación: las viejas reglas desaparecen, todo es posible —incluso, entonces, esto: que renuncie a asirte. Una revolución, en suma —no lejos, tal vez, de la revolución política—: puesto que, en uno y otro caso, lo que fantaseo es lo Nuevo absoluto: el reformismo (amoroso) no me hace desear. Y, para colmo de

paradojas, eso Nuevo absolutamente puro está al final del más gastado de los estereotipos (todavía anoche lo escuché en una pieza de Sagan: una de cada dos noches, en la TV, se oye: *te amo).*

8. —¿Y si no interpretara yo el *te-amo?* ¿Si mantuviera la proferición más acá del síntoma? —Por su cuenta y riesgo: ¿no habló usted cien veces de lo insoportable de la desdicha amorosa, de la necesidad de librarse de ella? Si quiere "curarse" le será preciso creer en los síntomas y creer que *te-amo* es uno de ellos; le será necesario interpretar bien, es decir, pensándolo mejor, *depreciar.* —¿Qué debemos pensar finalmente del sufrimiento? ¿Cómo debemos pensarlo, evaluarlo? ¿El sufrimiento está forzosamente del lado del mal? ¿El sufrimiento de amor no revela sino un tratamiento reactivo, depreciador (es preciso someterse a lo prohibido)? ¿Se puede, invirtiendo la evaluación, imaginar un aspecto trágico del sufrimiento de amor, una afirmación trágica del *te-amo?* ¿Y si el amor (enamorado) fuera puesto (pospuesto) bajo el signo de lo Activo?

Nietzsche

9. De ahí parte un nuevo aspecto del *te-amo.* Éste no es un síntoma, es una acción. Yo pronuncio, para que tú respondas, y la forma escrupulosa (la letra) de la respuesta asumirá un valor efectivo, a la manera de una fórmula. No es pues suficiente que el otro me responda con un simple significado, aunque sea positivo *("yo también"):* es necesario que el sujeto interpelado asuma el formular, el proferir el *te-amo* que le alcanzo: *Te amo,* dice Pelléas. —*Yo te amo también,* dice Mélisande.

Pelléas

La demanda imperiosa de Pelléas (suponiendo que la respuesta de Mélisande fuese *exactamente* la que esperaba, lo que es probable ya que muere inmediatamente después) parte de la necesidad, para el sujeto amoroso, no solamente de ser amado en reciprocidad, de saberlo, de estar bien seguro de ello, etc. (todas operaciones que no exceden el plano del significado), sino de *escucharlo decir,* bajo una forma tan afirmativa, tan completa, tan articulada, como la suya propia; lo que quiero es recibir de lleno, íntegramente, literalmente, sin fuga, la fórmula, el arquetipo de la palabra de amor: nada de escapatoria sintáctica, nada de variación: que las dos expresiones se correspondan en bloque, coincidiendo significante por significante *(Yo también* sería todo lo contrario de una holofrase); lo que importa es la proferición física, corporal, labial, de la palabra: abre tus labios y que salga (aunque sea obscena). Lo que quiero, desvariadamente, es *obtener la palabra.* ¿Mágica, mítica? La Bestia —retenida en estado de encantamiento en su fealdad— ama a la Bella; la Bella, evidentemente, no ama a la Bestia, pero, al fin, vencida (poco

Ravel

Buque fantasma

importa por qué; digamos: por los *encuentros* que tiene con la Bestia), le dice la palabra mágica: "Yo lo amo, Bestia"; y enseguida, a través de la desgarradura suntuosa de un arpegio de arpa, un sujeto nuevo aparece. ¿Esta historia es arcaica? He aquí otra: alguien sufre porque su mujer lo ha dejado; quiere que vuelva, quiere —precisamente— que le diga *te amo, y* corre, él también, tras la palabra; para terminar, ella se la dice: luego de lo cual él se desmaya: es un filme de 1975. Y después, de nuevo, el mito: el Holandés Errante vaga, en busca de la palabra; si la obtiene (a través del juramento de fidelidad), dejará de errar (lo que importa al mito no es la empiria de la fidelidad, es su proferición, su canto).

10. Singular encuentro (a través de la lengua alemana): una misma palabra *(Bejahung)* para dos afirmaciones: una reconocida por el psicoanálisis, está consagrada a la depreciación (la afirmación primera del niño debe ser negada para que haya acceso al inconsciente); la otra, planteada por Nietzsche, es modo de la voluntad de potencia (nada de psicológico, y todavía menos de social), producción de la diferencia; el *sí* de esa afirmación se vuelve inocente (engloba lo reactivo): es el *amén. Te-amo* es activo. Se afirma como fuerza —contra otras fuerzas. ¿Cuáles? Mil fuerzas del mundo, que son, todas, fuerzas despreciadoras (la ciencia, la doxa, la realidad, la razón, etc.). O incluso: contra la lengua. Del mismo modo que el *amén* está en el límite de la lengua, sin vínculo con su sistema, despojándola de su "manto reactivo", la proferición de amor *(te-amo)* se mantiene en el límite de la sintaxis, acoge la tautología *(te-amo* quiere decir *te-amo),* descarta el servilismo de la Frase (es solamente una holofrase). Como proferición, *te-amo* no es un signo sino que juega contra los signos. Aquel que no dice *te-amo* (entre cuyos labios *te-amo* no quiere pasar) está condenado a emitir signos múltiples, inciertos, dudosos, parcos, del amor, sus índices, sus "pruebas": gestos, miradas, suspiros, alusiones, elipsis: debe dejarse *interpretar*; está dominado por la instancia reactiva de los signos de amor, enajenado al mundo servil del lenguaje *porque no lo dice todo* (el esclavo es aquel que tiene la lengua cortada, que no puede hablar sino por gestos, expresiones, caras).

Nietzsche

Los "signos" del amor alimentan una inmensa literatura reactiva: el amor es *representado,* remitido a una estética de las apariencias (es Apolo, *pensándolo bien,* quien escribe las novelas de amor). Como contrasigno, *te-amo* está del lado de Dionisos: no se niega el sufrimiento (ni siquiera la queja, la repugnancia, el resentimiento), pero tampoco la interioriza la proferición: decir *te-amo* (repetirlo), es expulsar lo reactivo, remitirlo al mundo sordo y doliente de los

signos —de los rodeos de palabra (que sin embargo no ceso nunca de atravesar).
Como proferición, *te-amo* está del lado del gasto. Los que quieren la proferición de la palabra (líricos, mentirosos, errantes) son sujetos del Gasto: gastan la palabra como si fuera impertinente (vil) que alguna parte de ella debiese ser recuperada; están en el límite extremo del lenguaje, allí donde el lenguaje mismo (¿y quién más lo haría en su lugar?) reconoce que carece de garantías, que trabaja sin redes.

R. H.: Conversación
LACAN: sobre la situación límite y la holofrase: *Le Séminaire,* I, 250.
PROUST, *Du côte de chez Swann,* I, 31.
BAUDELAIRE, "La mort des amants".
PELLÉAS: *Pelléas et Mélisande,* acto III.
RAVEL, "Les entretiens de la Belle et de la Bête", *Ma Mère l'Oye.*
NIETZSCHE: todo este fragmento, evidentemente, según Nietzsche -Deleuze, especialmente 60, 75.

Ternura

TERNURA. Goce, pero también evaluación inquietante de los gestos tiernos del objeto amado, en la medida en que el sujeto comprende que carece de su privilegio.

1. No es solamente necesidad de ternura sino también necesidad de ser tierno para el otro: nos encerramos en una bondad mutua, nos materializamos mutuamente; volvemos a la raíz de toda relación, allí donde necesidad y deseo se juntan. El gesto tierno dice: pídeme lo que sea que pueda aplacar tu cuerpo, pero tampoco olvides que te deseo un poco, ligera mente, sin querer tomar nada *enseguida.*

Musil

El placer sexual no es metonímico: una vez tomado, se le corta: era la Fiesta, siempre cerrada, por suspensión temporal, vigilada, de lo prohibido. La ternura, por el contrario, no es más que una metonimia infinita, insaciable; el gesto, el episodio de ternura (el acorde delicioso de una velada) no puede interrumpirse sino con aflicción: todo parece puesto en duda: retorno del ritmo —*vritti*—, aleja miento del *nirvana.*

Zen

2. Si recibo el gesto tierno en el campo de la demanda, estoy colmado: ¿no es ese gesto como una síntesis milagrosa de la presencia? Pero si lo recibo (y esto puede ser simultáneo) en el campo del deseo, estoy inquieto: la ternura, de derecho, no es exclusiva; me es preciso pues admitir que lo que recibo también otros lo reciben (a veces se me ofrece su mismo espectáculo). Donde tú eres tierno dices tu plural.

("L... veía con asombro a A... hacerle a la camarera de ese restaurante bávaro, al pedirle su *schnitzel,* los mismos ojos tiernos, la misma mirada angélica que tanto lo conmovían cuando esos gestos le estaban dirigidos.")

MUSIL: "El cuerpo de su hermano se estrechaba tan tiernamente, con tanta bondad contra ella, que ella se sentía reposar en él como él en ella; nada en ella se agitaba ya, ni siquiera su bello deseo" *(L'homme sans qualités,* II, 772).
ZEN: *vritti,* para el Budista, es el curso de las olas, el proceso cíclico. *Vritti* es doloroso; sólo puede ponerle fin el *nirvana.*

Unión

UNIÓN. Sueño de unión total con el ser amado.

Aristóteles
Ibn Hazm
Novalis

1. Denominación de la unión total: es el "único y simple placer", "el gozo sin mancha y sin mezcla, la perfección de los sueños, el término de todas las promesas", "la magnificencia divina"; es: la paz indivisa. O también: el colmamiento de la propiedad; sueño que gozamos el uno del otro según una apropiación absoluta; es la unión furtiva, la *fruición* del amor (¿esta palabra es pedante? Con su barniz inicial y su destello de vocales agudas el goce del que habla se ve aumentado por una voluptuosidad oral; diciéndola gozo de esa unión *en la boca).*

Musil
Littré

Ronsard

2. "A su mitad, vuelvo a pegar mi mitad." Salgo de ver un film (no muy bueno, con todo). Un personaje evoca a Platón y el Andrógino. Se diría que todo el mundo conoce la maña de las dos mitades que buscan volverse a unir —a lo que se agrega ahora la historia del huevo, de la laminilla que se desprende y de la *hommelette*[*] (el deseo, lo es de carecer de lo que se tiene —y de dar lo que no se tiene: cuestión de suplemento, no de complemento).

Lacan

Banquete

(Pasé un mediodía queriendo dibujar, representar el andrógino de Aristófanes: ¿es de apariencia redondeada, con cuatro manos, cuatro piernas, cuatro orejas, una sola cabeza, un solo cuello? ¿Las mitades están de espaldas o cara a cara? Vientre a vientre, sin duda, puesto que Apolo tiene que recoser ahí, haciendo un fruncido con la piel y fabricando un ombligo: pero sus caras están opuestas, ya que Apolo deberá girarlas hacia el costado de la sección; y los órganos genitales están por detrás. Me obstino, pero, mal dibujante o mediocre utopista, no llego a nada. El andrógino, figura de esta "antigua unidad de la que el deseo y la persecución constituyen lo que llamamos amor", no me es figurable; o al menos sólo logro un cuerpo monstruoso, grotesco, improbable. Del sueño surge una figura-farsa: así de la pareja *loca* nace lo obsceno de lo *doméstico* (uno se ocupa de la cocina, de por vida, para el otro).

[*] Véase J. Lacan, *Escritos 2* y nota al pie del traductor.

3. Pedro busca la imagen perfecta de la pareja: ¿Orfeo y Eurídice? No hay suficiente diferencia: Orfeo, debilitado, no era sino una mujer, y los dioses lo hicieron morir por las mujeres. ¿Admeto y Alcestes? Mucho mejor: el amante sustituye a los padres desfallecientes, despoja a los hijos de su nombre y les da otro: sigue siendo pues siempre un hombre en el asunto. Sin embargo, la pareja perfecta es la de Aquiles y Patroclo: no por un prejuicio homosexual sino porque en el interior de un mismo sexo la diferencia permanece inscrita: uno (Patroclo) era el amante, el otro (Aquiles) era el amado. Así —dicen la Naturaleza, la sabiduría, el mito— no hay que buscar la unión (la anfimixtión) fuera de la división de los papeles, sino de los sexos: tal es la *razón de* la pareja.

Banquete

Freud

El sueño, excéntrico (escandaloso), dice la imagen contraria. En la forma dual que fantasmo, quiero que haya un punto sin *otra parte,* suspiro (no es muy moderno) por una estructura *centrada,* ponderada por la consistencia del Mismo: si *todo* no está en *dos,* ¿para qué luchar? Mejor volverme a meter en el curso *de* lo múltiple. Basta para consumar ese *todo* que deseo (insiste el sueño) que uno y otro carezcamos de lugar: que podamos mágicamente sustituirnos uno al otro: que advenga el reino del *"uno por el otro"* ("Yendo juntos, uno pensará por el otro"), como si fuéramos los vocablos de una lengua nueva y extraña, en la que sería absolutamente lícito emplear una palabra por otra. Esta unión carecería de límites, no por la amplitud de su expansión, sino por la indiferencia de sus permutaciones.

Banquete

(¿Qué tengo que hacer con una relación limitada? Me hace sufrir. Sin duda, si se me pregunta: "¿Adonde llegaste con X...?", yo debo responder: ahora exploro nuestros límites; como Gribouille, tomo la delantera, circunscribo nuestro territorio común. Pero aquello con lo que sueño son todos los otros en uno solo; porque si yo reuniese a X..., Y... y Z..., con todos esos puntos, ahora constelados, formaría yo una figura perfecta, mi otro habría nacido.)

4. Sueño de unión total: todo el mundo dice que ese sueño es imposible y sin embargo insiste. No renuncio a él. "Sobre los monumentos de Atenas, en lugar de la heroicización del muerto, escenas de adiós donde uno de los esposos se despide del otro, mano con mano, al término de un contrato que sólo una tercera fuerza viene a romper; así, pues, es el duelo lo que surge de la expresión [...] Ya no soy yo sin ti." En el duelo *representado* está la prueba de mi sueño; puedo creerlo, puesto que es mortal (lo único imposible es la inmortalidad).

François Wahl

ARISTÓTELES: "Dios goza siempre de un único y simple placer" (Brown, 122).
IBN HAZM: "el gozo sin mancha, etc." (Perret, 77).
NOVALIS: "la magnificencia divina" *(ibid.,* 177).
MUSIL: "Y, en esa paz, al encontrarse una y sin separación, sin separación incluso en el interior de sí, al punto que su inteligencia parecía perdida, su memoria vacía, su voluntad inútil, ella se mantenía en pie en esa paz como ante una salida de sol y se perdía toda en él, ella y sus particularidades terrestres" *(L'homme sans qualités* II, 772).
LITTRÉ: Montaigne habla de la fruición de la vida.
Y Corneille: "Y sin inmolarse cada día
no se conserva la unión fruiciosa
que da el perfecto amor."
RONSARD, *Les amours,* CXXVII.
LACAN, *Le Séminaire,* XI, 179-187. Y: "El psicoanálisis busca el órgano faltante (la libido) y no la mitad faltante" (¡Lástima!). BANQUETE, 77*s.* Cita: 87.
BANQUETE: discurso de Fedro, 46*s.*
FREUD, *Essais de psychanalyse,* 61 (anfimixtión: mezcla de las sustancias de dos individuos).
BANQUETE, 28. Cita de *La Iliada,* X, 224.
FRANÇOIS WAHL, "Chute", 13

Verdad

VERDAD. Todo episodio de lenguaje llevado a la "sensación de verdad" que el sujeto amoroso experimenta pensando en su amor, ya sea que crea ser el único en ver al objeto amado "en su verdad" o bien que defina la especificidad de su propia exigencia como una verdad sobre la cual no puede ceder.

1. El otro es mi bien y mi saber: yo sólo lo conozco, lo hago existir en su verdad. Cualquiera que no sea yo lo desconoce: "Me ocurre no comprender cómo otro la *puede* amar, *tiene el derecho* de amarla, cuando que mi amor por ella es tan exclusivo, tan profundo, tan pleno, cuando que no conozco, no me interesa, no tengo nada más que ella." Inversamente, el otro me funda en verdad: no es sino con el otro que me siento "yo mismo". Sé más sobre mí que todos los que ignoran sólo esto de mí: que estoy enamorado.

Werther

Freud

(Amor ciego: este proverbio es falso. El amor abre grandes los ojos, hace clarividente: "Tengo, de ti, sobre ti, el saber absoluto." Informe del sabio al amo: *tú puedes todo sobre mí pero yo lo sé todo sobre ti.)*

2. Siempre la misma inversión: lo que el mundo tiene por "objetivo" yo lo tengo por artificial y lo que tiene por locura, ilusión, error, yo lo tengo por verdad. En lo más profundo del señuelo es donde viene a alojarse curiosamente la sensación de verdad. El señuelo se despoja de su ornamentación, deviene tan puro que, como un metal primitivo, nada puede alterarlo: he aquí que es indestructible. Werther ha decidido morir. "Te escribo sin excitación romántica, tranquilamente." Desplazamiento: no es la verdad lo que es verdadero, es la relación con el señuelo lo que se vuelve verdadero. Para estar en la verdad basta obstinarme: un "señuelo" afirmado infinitamente, contra viento y marea, se vuelve una verdad. (Queda por saber si no existe, al fin de cuentas, en el amor-pasión, un pedazo de verdad ... verdadera.)

Werther

3. La verdad sería lo que, suprimido, no dejaría ya al descubierto sino la muerte (como se dice: la vida no valdría ya la pena de ser vivida). Así el nombre del Golem: *Emet,* se nombra, *Verdad;* amputándole una letra, se convierte en *Met (está muerto).* O bien: la verdad sería lo que, del fantasma, debe ser retardado, pero no negado, atacado,

Jacob Grimm

defraudado: su parte irreductible, lo que no ceso de querer conocer una vez antes de morir (otra formulación: "Así que moriré sin haber conocido, etc.").

(¿Al enamorado le falta su castración? Se obstina en hacer un *valor* de tal falla.)

Zen

4. La verdad: lo que está *al lado.* Un monje preguntó a Chao-Cheu: "¿Cuál es la única y última palabra de la verdad?" [...] El maestro contestó: *"Sí."* No veo en esta respuesta la idea trivial según la cual un vago prejuicio de consentimiento general es el secreto filosófico de la verdad. Entiendo que el maestro, oponiendo curiosamente un adverbio a un pro nombre, sí a *cuál,* responde *al lado*; hace una respuesta de sordo, del mismo modo que la que dio a otro monje que le preguntaba: "Todas las cosas, se dice, son reductibles a lo Uno; pero ¿a qué es reductible lo Uno?" Y Chao-Cheu respondió: "Cuando yo estaba en el distrito de Ching me hice hacer un hábito que pesaba siete *kin."*

WERTHER, 90.
FREUD: "Un hombre que duda de su propio amor puede, o más bien *debe* dudar de cualquier cosa menos importante" (citado por M. Klein, 320).
WERTHER, 126.
GRIMM, *Periódico para eremitas:* El Golem es un hombre moldeado con arcilla y cola. No puede hablar. Se lo emplea como doméstico. No debe salir jamás de la casa. En su frente está escrito *emet (Verdad).* Va engordando de día en día y se convierte en el más fuerte. Por miedo, borran de su frente la primera letra, a fin de que no quede más que *met (está muerto);* entonces se deshace y vuelve a ser arcilla (G. B. Scholem, *La Cábala y su simbolismo,* Siglo XXI, 174).

Tabula gratulatoria

1. Évelyne Bachellier, Jean-Louis Bouttes, Antoine Compagnon, Denis Ferraris, Roland Havas, Severo Sarduy, Phillippe Sollers, Romane Sulger Büel, François Wahl.

2. **GOETHE,** *Les souffrances du jeune Werther,* Aubier-Montaigne.

3. **BALZAC**, *La fausse maîtresse,* Pléiade, **II**; *Les secrets de la princesse de Cadignan,* Pléiade, **IV**. **JEAN BARUZI,** *Saint Jean de la Croix,* Alcan. **BATAILLE,** *L'oeil pinéal,* en *Oeuvres complètes,* **II**, Gallimard. **BAUDELAIRE,** *Les fleurs du mal,* Pléiade. **BENVENISTE,** *Problemas de lingüística general,* **I**, Siglo XXI. **BRUNO BETTELHEIM,** *La fortaleza vacía,* Laia. **JEAN-LOUIS BOUTTES,** *Le destructeur d'intensité,* manuscrito. **BRECHT**, *Madre Coraje y sus hijos,* Nueva Visión. **N. O. BROWN**, ***É**ros et Thanatos,* Julliard. **DANIEL CHARLES**, "La musique et l'oubli", en *Traverses,* 4. **CHATEAUBRIAND**, *Itinéraire de Paris a Jérusalem,* Pléiade. **I. CHERTOK**, *L'hipnose,* Payot. **ANTOINE COMPAGNON**, "L'analyse orpheline", *Tel Quel,* 65. **CHRISTIAN DAVID**, *L'état amoureux,* Payot. **DELEUZE,** *Nietzsche et la philosophie,* **PUF**. **MARCEL DETIENNE,** *Les jardins d'Adonis,* Gallimard. **DIDEROT**, *Oeuvres complètes,* **III**, Club Français du Livre. **T. L. DJEDIDI,** *La poésie amoureuse des arabes,* **SNED**. **DOSTOÏEVSKI,** *El eterno marido,* Aguilar, **II**; *Los hermanos Karamazov,* Aguilar, **III**. **FLAUBERT**, *Bouvard et Pécuchet,* Pléiade. **FOUCAULT**, "Entretien" *Les Nouvelles Littéraires,* 17 de marzo de 1975. **FREUD**, *Esquema del psicoanálisis,* Amorrortu, **XXIII**; *El delirio los sueños en la* "*Gradiva*" *de Jensen,* Amorrortu, **IX** ; *De la historia de una neurosis infantil,* Amorrortu, **XVII**; *Duelo y melancolía,* Amorrortu, **XIV**; *La interpretación de los sueños,* Amorrortu, **IV-V**; *Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños,* Amorrortu, **XIV**; *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis,* Amorrortu, **XXII**; *Correspondance, 1873-1939,* Gallimard. **MARTIN FREUD**, *Freud, mon père,* Denoël. **PIERRE FURLON**, "Réflexions sur l'utilisation thérapeutique de la double contrainte", *Psychanalyse à l'université,* **I**, 2. **GIDE**, *Et nunc manet* in *te,* Pléiade; *Journal, 1939-1949,* Pléiade. **MICHEL GUERIN**, *Nietzsche, Socrate héroïque,* Grasset. **HEINE**, *Lyrisches Intermezzo,* Aubier-Montaigne. **HÖLDERLIN**, *Hypérion,* Pléiade. **HUGO**, *Pierres,* Éditions du Milieu du Monde. **JAKOBSON**, "Entretien", *Critique,* 348. **KIERKEGAARD**, *Temor y temblor,* Guadarrama. **MÉLANIE KLEIN**, *Essais de psychanalyse,* Payot. **KLOSSOWSKI,** *Nietzsche et le cercle vicieux,* Mercure de France. **JULIA KRISTEVA**, *La révolution du langage poétique,* Seuil. **LACAN**, *Le Séminaire,* **I** y **XI**, Seuil. **LA-PLANCHE**, "Symbolisations", Psychanalyse à

l'université, **I**, 1 y 2. **ROGER LAPORTE**, Quinze variations sur un thème biographique, Flammarion. **LA ROCHEFOUCAULD**, Réflexions ou sentences et maximes morales, Club Français du Livre. **LECLAIRE**, Psicoanalizar, Siglo XXI. **LEIBNIZ**, Nuevo tratado sobre el entendimiento humano, **I**, Aguilar. **MANDELBROT**, Les objets fractals, Flammarion. **THOMAS MANN**, La montaña mágica, Plaza y Janes, **MUSIL**, L'homme sans qualités, Seuil, 2 vols. **NIETZSCHE**, Aurora, Olañeta; El nacimiento de ta tragedia, Alianza; La genealogía de la moral, Alianza; Ecce homo, Alianza; El gay saber, Narcea; Écrits posthumes, *1870-1873*, Gallimard. **NOVALIS**, *Enrique de Ofterdingen*, Espasa. **ORNICAR**, 4 (boletín periódico de "Champ Freudien"). **MAURICE PERCHERON**, *Le Bouddha et le bouddhisme*, Seuil. **BENJAMIN PERRET**, *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel. **PLATON**, *Le banquet ou de l'amour*, Payot; *Phèdre*, Les Belles Lettres. **PROUST**, *Du côté de chez Swann*, Pléiade; *Le côté de Guermantes*, Pléiade; *Sodome et Gomorrhe*, Pléiade; *La prisonnière*, Pléiade. **THEODOR REIK**, *Fragment d'une grande confession*, Denoël. **RONSARD**, *Les amours*, Garnier; *Ronsard lyrique et amoureux*, Éditions de la Sirène. **ROUGEMONT**, *L'amour et l'Occident*, **UGE**, "10x18". **RUSBROCK** [RUYSBROECK], *Oeuvres choisies*, trad. Ernest Hello, Poussièlgues Frères. **SAFOUAN**, "Le structuralisme en psychanalyse", *Qu'est-ce que le structuralisme*, Seuil; *Estudios sobre el Edipo*, Siglo XXI. **SAINTE-BEUVE**, *Port-Royal,* Hachette, 6 vols. **SEVERO SARDUY**, "*Les travestis*". Art Press, 20. **SARTRE**, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Gallimard. **SEARLES**, "*The effort to drive the other person crazy*", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 12. **SOLLERS**, "Paradis", *Tel Quel*, 62. **SPINOZA**, *Pensées métaphysiques*, Pléiade. **STENDHAL**, *Armance, en Oeuvres complètes*, Michel Lévy; *De l'amour*, Gallimard. **LES STOÏCIENS**, Pléiade. **SZONDI**, *Poésie et poétique*. Éditions de Minuit. **TALLEMANT DES REAUX**, *Historiettes*, Pléiade, **I. TAO TÖ KING**, Gallimard, "Idées". **FRANÇOIS WAHL**, "Chute", *Tel Quel*, 63. **WATTS**, *Le bouddhisme zen*, Payot. **WINNICOTT**, *Fragment d'une analyse*, Payot; *Realidad y fuego*, Gedisa; "La crainte de l'effrondement", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 11.

4. **BOUCOURECHLIEV**, *Thrène*. **DEBUSSY**, *Pelléas et Mélisande*. **DUPARC**, "Chanson triste". **MOZART**, *Les noces de Figaro*. **RAVEL**, *Ma mère l'Oye*. **SCHUBERT**, *Lob der Thränen*; Winterreise. **WAGNER**, La tetralogía; El buque fantasma.—**FRIEDRICH**, Los restos de la esperanza captados en los espejos. **BUÑUEL**, El discreto encanto de la burguesía.